د. علي عبّاس علوان

تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق

اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج



منشــورات وزارة الاعــلام - الجمهوريــة العراقــية

سلسلة الكتب الحديثة ــــــــــــــــــــ ١٩٧٥

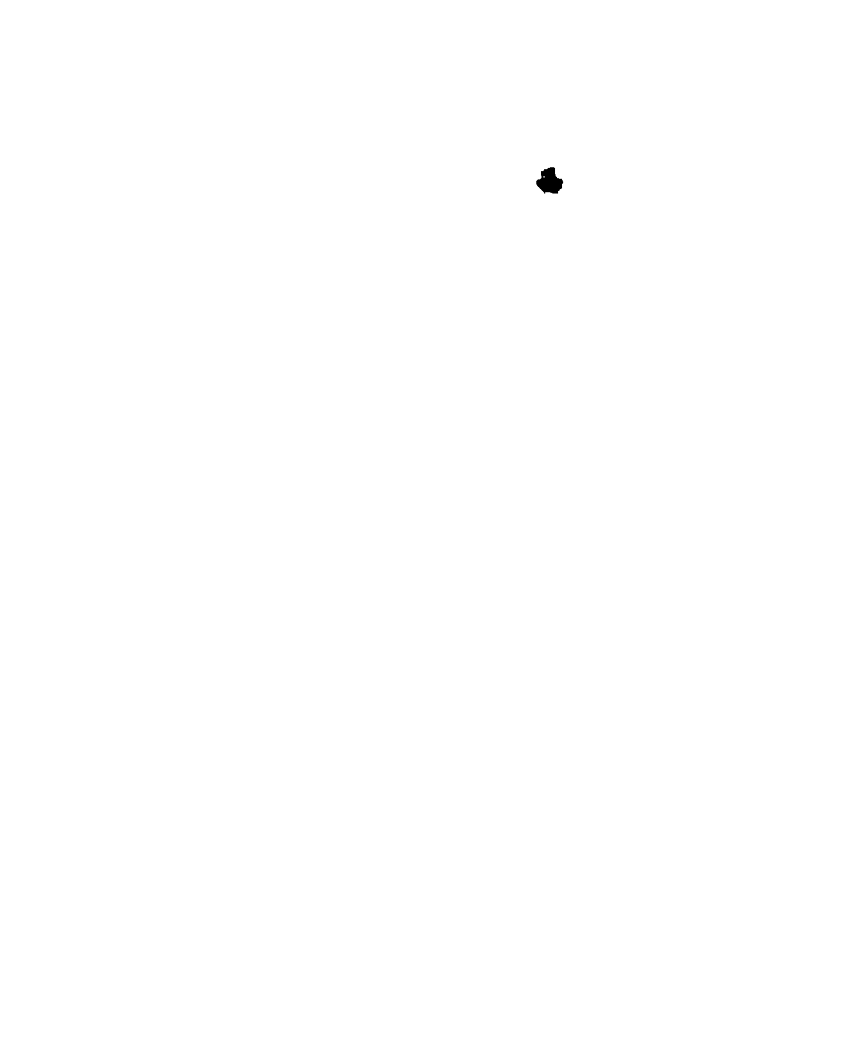
٩١

تطور الشعر العربي الحديث في العراق

الدكتور علي عباس علوان

تطور الشعر العربي الحديث في العراق

اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج



المقدّمة

لا شك أن نبوءة ماثيو أرنولد ، ناقد العصر الفيكتوري ، لم تتحقق خلال القرن العشرين ، عندما اعتقد بمستقبلية الشعر وسيادته كل الأنـواع الأدبية ، بل وكل اهتمامات الفكر الانساني باعتباره سوف يكون البديل الحقيقي عن (الدين) و(العلم) معا ، وبأنه سوف يعبر عن (الحقيقة) كاملة ، ويقدمها للانسانية التي طال ترددها بين هذين القطبين .

ولئن كانت رؤية أرنولد تلك ، مضببة بآثار الحركة الرومانسية طوال القرن التاسع عشر ، بحيث لم تضع في اعتبارها القوانين الموضوعية لحركة المجتمع الانساني المرتبطة بتقدم الحركة الصناعية والسرعة الهائلة لانتشار الآلة وآثارها الضخمة في حياة الانسان ، وما ترتب على ذلك كله من مشاكل جديدة أحسن التعبير عنها وتصويرها فن الرواية والقصة ، فكان اكثر التصاقا بحياة الناس ومشاكلهم ، فان قضية الشعر ـ فنا ونوعا ادبيا ـ ما زالت قائمة تتأثر بمتغيرات القرن العشرين وما يجد عليه ، على الرغم من تراجع الشعر أمام هذه الأنواع والفنون المستحدثة الأشد ارتباطا والأكثر تعبيرا عن مشاكل انسان القرن الجديد .

ومن المؤكد ان علاقة (الشعر) بالعرب علاقـة حميمـة ، فهـو (ديوانهم) في القديم ، وعندما تصنف اهتمامات الأمم بالفنون فسيقال بأن العرب أمة شاعرة . ومن هنا فان قضية الشعر ظلت مطروحة في حياتهم الجديدة ، وستظل ، على الرغم من كل الاستحداثات والموجات الأدبية والذنية التي غمرت ساحات الثقافة والفكر العربية بسبب الانعطافة الحادة في قضايا المجتمع المعاصر ، وهو يدخل عصر التكنولوجيا ويتأثر تأثرا شديدا بالمتغيرات النوعية الهائلة للآلة .

وفي العراق ، ما يزال الشعر يحتل مكانة خاصة في دائرة الثقافة والفن . ولعل ذلك راجع لضعف الحركة المسرحية ، ولعدم رسوخ تقاليد القصة والرواية . لكن المهم أن الناس ما زالوا يتذوقون الشعر فيقبلون عليه اقبالا شديدا ، قراءة وسماعا ونظما ، بل وما زالوا يختصمون حول الجديد والقديم

فيء ولما تزل القصيدة ذات الرؤية الكلاسية تحاول تثبيت مواقعها ، رغم الهزات التي تنتابها بين الحين والآخر . بسبب موجات التجريب والتجديد في الفن الحديث . الوافدة سريعا من متغيرات العصر وأعاجيب التكنولوجيا .

ولقد اتجهت معظم الجهود النقدية في ساحة الشعر العربي الى تقييم القصيدة الجديدة ، والاهتمام بها دون سبر خلفياتها ومشاكلها التاريخية المعقدة ، أو رصد التحولات الفنية التي طرأت على القصيدة التقليدية ، رؤية ونسيجا ، حتى وصلت الى صورتها المعاصرة .

ولقد حظيت قصيدة الشعر الحر في العراق باهتمام الدارسين ، لكن الذي يلفت النظر دائما ، ان هذا الاهتمام لم ينظر الى خلفية حركة الشعر الحر قبل عام ١٩٤٧ ، ولا لمشاكل الفنان العراقي وهو يتعامل مع القصيدة التقليدية . ومن هنا جاء اهتمامي بدراسة خط التطور في الشعر العراقي الحديث ، ورصد حركة القصيدة ورؤية الفنان ، وتطور النسيج في الاتجاهين الرئيسيين : الكلاسي فالرومانسي .

وقد افترضنا في الأساس أن القصيدة العربية الجديدة ، لم تنته الى هذه البنية الا نتيجة لمجموعة من الخطوات والتطورات الموضوعية والفنيــة والنفسية ، شاركت في خلقها مجموعة من الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية . .

ومن هذه الفرضية ، فان محاولتي في هذه الرسالة ، تختلف اختلافا واضحا عن مجموعة الدراسات والبحوث التي تناولت الشعر العراقي الحديث من حيث تحديد زاوية الموضوع ، ومن حيث المنهج . ومن حيث النتائج .

أما عن زاوية الموضوع ، فان هذه الدراسة لم تكن ترصد تاريخ الشعر العراقي ، أو الاهتمام بالسير الذاتية للشعراء وتفاصيل حياتهم كالذي انصبت عليه معظم دراسات الباحثين العراقيين وغيرهم ممن وفوا هذا الجانب حقه بدراساتهم الراندة ، وانما كانت المحاولة الرئيسية التي تدور حولها هذه الرسالة هي دراسة تطور مشاكل القصيدة وصعوبات العمل الفني . وما طرأ على نسيج الشعر ، من خلال تتبع يتمشى مع حركة الوعي وتطورات الاحداث والمؤثرات والمتغيرات الاجتماعية والفكرية والسياسية .

ومعنى ذلك أن الفن كان هو الهدف والمحور . أما الفنان ودوره فقد جاء في المرتبة الثانية وبالقدر الذي يرفد فيه اضاءة قضية الفن ورصد مشاكل

القصيدة ومواصفاتها وأدوارها ، بـين الحديـن الاساسيـين : العقـم والأصالة ، منذ مطلع القرن التاسع عشر ، حيث بلغت مشكلة الفن قمة الجمود ، ووصلت القصيدة فيها أقصى غايات الزخرفة والتصنع وانتهى الفنان الشاعر الى درجة العقم المحتومة ، حتى عام ١٩٤٧ ، حيث ولدت القصيدة الجديدة ، وقد خلصت من السمات والظواهر السلبية في اضطراب الرؤية الشعرية ، أو في اجتماع النزعات المتناقضة . وخلصت أو كادت من مظاهر التوتر الشديد بين الشكل والمضمون ، وجدت في النسيج مجموعة من المميزات الفنية ، والمتغيرات الجذرية في البناء الشعري . توقفنا عن رصدها ودراستها لأنها تمثل تحولا كبيرا في خط التطور . سواء في مفهوم الشعراء الجدد لقضية الفن ، أو في جدة الرؤية الشعرية ومواصفات النسيج الجديد . لاسيما وان قصيدة الشعر الحر ومعطيات شعرائها لم تكتمل اكتمالا فنيا ، ولم ترسخ تقاليدها أمام تحديات العصر من جهة ، وتحديات الموقف الكلاسي الذي ما يزال قائما في العراق ، من جهة ثانية .

لذلك فقد فضلنا أن نقف في رصد خط التطور عند بدايات قصيدة الشعر الحر ، بعد التمهيد لميلادها ورسم الخطوط الأساسية لظروفها ونشأتها ، لأنها ــ كما قلنا ــ تمثل مرحلة كبيرة وجديدة ، وتحولا نوعيا في تاريخ الشعر العربي يحتاج الى دراسة أخرى ، وربما يتطلب منهجا جديدا .

أما من حيث المنهج ، فقد كان اهتمامي منصبا على رصد الظواهر والسمات الفنية من خلال تحليل طبقات القصيدة الثلاث : الخيال والصورة ، اللغة ، فالاساليب الموسيقية . لكنني مع ذلك لم أهمل الواقع الاجتماعي ، والظروف الموضوعية التي رافقت هذه الظواهر الفنية . كما لم أهمل التكوين النفسي والفكري للشاعر العراقي خلال هذه الفترة الطويلة . بل لقد حرصت على أن يكون التوازي ملحوظا باستمرار بين هذه المتغيرات ، وانعكاساتها في مشاكل القصيدة واهتمامات الفنان . لأن العلاقة مؤكدة والتطور ملحوظ ، بغض النظر عن درجته ونوعيته .

واذا كانت هذه الدراسة تحاول الاجابة على مجموعة من الأسئلة تثير قضايا التجديد والتطور والأصالة والعقم والاضطراب والسلبيات في قصيدة الشاعر العراقي الحديث ، فانه من غير المنطقي ان تظل هذه الاجابات أسيرة البيئة العراقية وظروفها فحسب ، بل حاولت ــ كلما كان ذلك ضروريا ــ أن تستشرف ساحة الشعر العربي ولاسيما في مصر والمهاجر ، وان ترسم الخطوط

البارزة لحركة التجديد التي ظلت مطروحة فيها سنوات عديدة وكان تأثيرها في قصيدة الشاعر العراقي واضحا .

أما النتائج ، فليس من السهل في دراسة خط التطور ورصد ظواهره . في أي فن من الفنون ، أن نضع ايدينا على حقائق نهائية منضبطة ، فتلك نتائج الرصد المعملي وموضوعات العلوم المحضة . لكن نتائج الفن تظل في حكم النسبي ، مرتبطة بمجموعة من القضايا والخلفيات يصعب وضعها في اطار واحد من حيث القيمة والزمن والمكان ، بمعنى أن ما حاولناه في رصد خط التطور عند شعراء الاتجاه الكلاسي ، قد اضطرنا الى أن نقرن الصورة بالأصل ، بين الشاعر القديم ، والشاعر الذي يقلده في العصر الحديث ، وما أفادته القصيدة الحديثة وما كسبه النسيج .

وهكذا جاء هذا الفصل ـ الثاني من الباب الأول ـ على شيء من سعة وامتداد ، لأن المقارنات في الشكل والقالب والمضمون والرؤية ، كانت ضرورية لمعرفة مدى ما كسبه الشاعر الحديث من سلفه القديم ، وهو يقلده ، او ينهج نهجه ، ومدى ما أضافه لحرفية الفنان بسبب تعامله مع الموروث .

وهذا ما فعلناه أيضا في الفصل الأول من الباب الثاني . فقد حاولنا مقارنة صورة الموجة الرومانسية العربية وانجازاتها وروادها بالأصل الرومانسي الأوربي ، وهو ما دعانا الى رسم خطوط عامة للرومانسية الأصل ومشاكلها وآثارها العميقة ، لنتبين بالمقارنة آثارها في روح الفنان العربي ومن ثم العراقي خاصة ، ومدى ما يتمتع به كل منهما من أصالة وابداع ، ومدى ما حققته لحرفية الفن والفنان من تطور وأثر .

وبين مشكلة العقم وميلاد قصيدة الشعر الحر في العراق ، اخترنا نموذجين لشاعرين ، أحدهما مشهور معروف اتسعت شهرته واختلفت فيه آراء النقاد طويلا ، هو الجواهري . والثاني أقل شهرة ، قلما تنبه له الدارسون وهو علي الشرقي . وليس ما يبرر دراستهما غير كون شعرهما ممثلا لأبرز ظواهر جيلهما الفني ورؤيته الشعرية بعد أن رصدنا السمات العامة لشعراء هذا الجيل .

واذا كانت هذه الدراسة لا تعدو أن تكون محاولة للاجابة على مجموعة الأسئلة المطروحة في دائرة الفن ، ولاسيما ما يتعلق منها بمشكلتي العقم والابتكار ، فان الصعوبات التي يعانيها الباحث لا يمكن ان تغفلها عين

القارئ المدقق . لكن مما خفف من هذه الصعوبات والمشاكل ، ما لقيته من مساعدة كثير من الأدباء والمعنيين بقضايا الثقافة والفن في اجابتهم على كثير مما طلبت منهم في مقابلاتي الشخصية ، فزودوني ببعض النصوص غير المنشورة والمذكرات والمعلومات الخاصة . أخص بالذكر منهم الأستاذ المرحوم كمال ابراهيم ، والأستاذ المرحوم الدكتور محمد مهدي البصير ، والأستاذ محمد بهجة الأثري والأستاذ ابراهيم الوائلي والسيدة أمل الشرقي . فلهم شكري وتقديري .

ويبقى بعد ذلك كله ، أن هذا البحث وصاحبه مدينان بالشكر العميق لأستاذتنا الكبيرة الدكتورة سهير القلماوي ، التي كانت وراءهما دائما ، توجيها ومناقشة واغناء ورعاية .

ان الذي نراه مطروحا الآن في دائرة الفن والنقد العربي ، ذلك التحدي المتمثل في ايجاد المعادلات الدقيقة والصيغة الأكثر انسجاما بين القوانين الموضوعية لحركة المجتمع العربي ، وبين القوانين الخاصة الدقيقة والخفية لحركة الفن عامة والشعر خاصة . فاذا كنا نجد (التناقض) بين هذه القوانين قائما حتى الآن ، فليس سبب ذلك ــ كما نعتقد ــ الا نتيجة قلة الجهود المبذولة للاستجابة لهذا التحدي الكبير الذي يتعرض له الفكر العربي المعاصر . وحسبنا أن تعد دراستنا هذه نوعا من المحاولة المتواضعة للمشاركة في هذه القضية والاستجابة لهذا التحدي ، وان كنا قد اخترنا لها طريق الدراسة التطبيقية في رصد الجوانب العملية لقضية العمل الشعري .

الباب الأول

الاتجاه الكلاسيكي

الفصل الأول

مشكلة العقم في شعر القرن العشرين

(١)

الفن بطبيعته نشاط انساني متميز ، يرتبط في شكل من الأشكال ، بطبيعة تكوين الفنان : النفسي والفكري والتاريخي ، ومن خلال تلك العلاقات الخفية القائمة ، بنسب متفاوته ، بين الفنان وموروثه من جهة والخطوط الرئيسية التي تحكم عصره وتشكل ظواهره العامة من جهة اخرى .

واذا صح ان أدبا عظيما يمكن وجوده دونما أية علاقة بمجتمعه[١] ، فانه من المؤكد كذلك ، ان الأدب العظيم لا يمكن ان ينشأ ويتكون في عصر منحط بالغ التدهور ، بحيث لا يتيح هذا العصر للفنان ، سواء في نظامه السياسي او علاقاته الاجتماعية ، او في قيمه ومواضعاته ، أية درجة من درجات التجاوز والتخطي .

وليس من شك بعد ذلك ، ان الأدب ليس البديل لعلوم الاجتماع والسياسة وغيرها ، الا أنه من غير المؤكد تماما ، ما اذا كانت قضايا الاجتماع والسياسة وحركة الفكر بعامة لا تترك اي نوع من انواع التأثير في تكوين الفنان ، او لا تلقي بآثارها ، مهما خفيت ، على اعماله وحرفيته . ومن هنا يمكن الوصول الى نتيجة اخرى مؤداها ، ان في الامكان تلمس صورة اي عصر من العصور او مجتمع من المجتمعات من خلال نظرته الى الفن وتقديره له .

(٢)

واذا أمكن الاطمئنان الى هذه الرؤية في تحديد العلاقة ما بين الفنان ومجتمعه ، وجدنا تفسيرا معقولا يوضح لنا الخطوط البارزة لمسار الشعر العراقي خلال القرون التي اعقبت سقوط بغداد حتى مطلع القرن العشرين .

ان تفاصيل الصورة المظلمة ، التي تقدمها لنا كتب التاريخ والسير والرحلات والمذكرات[٢] التي تناولت القرن التاسع عشر ، لا تعنينا كثيرا بقدر

---

١ ــ ويليك ــ وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي . ص ١٤٠ .

٢ ــ من ابرز مصادر التاريخ في هذه الفترة : اربعة قرون من تاريخ العراق الحديث : ستيفن لونكرك ــ ترجمة جعفر خياط . ومن كتب السير كتاب : غرائب الاغتراب ــ لابي الثناء الآلوسي . ومن اشهر كتب الرحلات : **Travls in Mesopotamia, By : J.S. Bucingham, London. 1827.**

ومن كتب المذكرات : في غمرة النضال ــ سليمان فيضي . بغداد ١٩٥٢ .

ما تعنينا حركة تطور الوعي في المجتمع العراقي من خلال قضايا الثقافة والتعليم ، والتي ان وجدناها بطيئة متعثرة هزيلة فان الذي يلفت الانتباه حقا ، ان العراق ظل ، خلال هذا القرن ، أسيرا لحركة استمرارية القرون التي سبقته . لأسباب عديدة نعتقد ان ابرزها : موقعه الجغرافي المتطرف في الوطن العربي ، مما جعل آثار التيارات الحضارية والفنية تصله متأخرة عن وصولها الى مصر وبلاد الشام ، ثم ان نظرة الدولة العثمانية اليه باعتباره مجرد بقرة حلوب لدر المال وجباية الضرائب ، يضاف الى ذلك تحكم الروح القبلية والتقاليد العشائرية في أبنائه لسنوات متأخرة من القرن العشرين ، واختلاف طوائفه وأديانه ومذاهبه اختلافا شديدا واتصاله المباشر ببلاد اسلامية متخلفة مثل ايران والهند آنذاك . كل هذه الاسباب وغيرها كانت مدعاة لأن تظل ظاهرة الجمود والتأخر التي سادت القرون المظلمة ، تمتد حتى سنوات هذا القرن الذي شهدت فيه اوربا اخطر الكشوف العلمية ، وتمت في اوائله الاتصالات المبكرة بين الغرب والوطن العربي في لبنان وبلاد الشام وفي مصر وما تركته الحملة الفرنسية من آثار عميقة في المنطقة .

ولئن شهدت اوربا حركات قومية كحركة الجامعة الايطالية وحركة الوحدة الألمانية ، فان مجموعة من الاحداث الكبيرة توزعت مختلف مناطق الوطن العربي ، شهدت السودان ثورة المهدي ، وفي الحجاز قامت ثورة الوهابيين ، وثار السنوسي في ليبيا . كما شهدت مصر ، اواخر القرن ، الثورة العرابية (١٨٨٢م) ، لكن العراق ظل مخلصا لسلطة الأستانة ولحركة الجامعة الاسلامية التي كان وراءها السلطان عبد الحميد . وكانت بلاد ما بين النهرين ذات طبيعة خاصة بالنسبة لسياسته . ولاسيما ما يتعلق منها بمشروع سكة حديد بغداد . لذلك كان التشديد في حكم العثمانيين واضحا ، فقد قسم العراق الى ولايات ثلاث : بغداد والبصرة والموصل . وجاء الحكام جميعهم من الاتراك عدا فترة المماليك القصيرة[3] ، واغلبهم من القادة العسكريين ، عرف معظمهم بالغلظة والخشونة والقسوة في القضاء على اضطرابات العشائر العراقية وامتناعها عن دفع الضرائب ، والخضوع لسلطة الولاة[4] .

٣ ـ تبدأ فترة حكم المماليك الحقيقية منذ عام ١٨٠٢ وتنتهي عام ١٨٣١ . انظر تاريخ المماليك في العراق لسليمان فائق ـ ترجمة نجيب الارمنازي ص ٥٨

٤ ـ انظر بشأن اضطرابات العشائر تاريخ المنتفق لسليمان فائق ترجمة خلوصي الناصري

وفي الولاية كانت السلطة تتركز بيد الوالي ومجموعة من الموظفين غالبيتهم من الأتراك ، ثم مجموعة من الأسر الموسرة والتي كانت على علاقات طيبة دائما مع السلطة ، يطلق عليها (السادات) و(الاشراف) و(النبيلة) و(الأكابر) : عرف بعضها بالجاه والنفوذ ، وعرف بعضها بالعلم والادب وتشجيع الشعراء واكرامهم . من ابرزها في بغداد : آل النقيب وآل الشاوي وآل جميل وآل كبة وآل الآلوسي . وفي خارج بغداد : آل العمري في الموصل ، وآل كاشف الغطاء في النجف وآل قزوين في الحلة[5] ثم عامة الناس وهم الغالبية العظمى .

اما العلاقة ما بين عامة الناس والولاة فكانت تعيش حالة انفصام مستمر . فالولاة غرباء عنهم لسانا وتاريخا ، فضلا عما اشتهر به معظمهم من عنجهية وقسوة وسلطة عسكرية في تنفيذ قوانين الدولة .

(٣)

والذي يهمنا في صورة العراق هذه ، ليست تفاصيلها ، من رشوة وتأخر زراعي وانظمة مالية سيئة وفساد ادارة ، مما يمكن ان تورث مجتمعا قبليا كالمجتمع العراقي كل اسباب الحزن واليأس والبؤس . وانما يهمنا تحديد مكانة الشاعر العراقي ، لأن ذلك سوف يساعدنا على تبين اهتماماته ودوافعه وموضوعاته ، ومن ثم يسهل لنا الطريق لنتبين آثار ذلك في فنه عامة ونسيجه الشعري خاصة .

من خلال الدواوين نجد الشاعر مع السلطة ومركز القوة . يعيش ما بين الوالي وهذه الأسر التي ترعاه حينا وتعينه على شظف العيش حيناً آخر . فهو يرتبط باسرة او اسرتين يوجه اليها اكثر شعره في شتى المناسبات . فالشاعر عبد الغفار الاخرس على صلة وطيدة بآل النقيب في بغداد . كما مدح آل جميل كثيرا ، وخص منهم عبد الغني (الشاعر) بمجموعة من مدائحه[6] . وهو يصدر مدائحه لآل النقيب بعبارة « قال يمدح مخدومه صاحب السماحة »[7].

---

٥ ـ محمد مهدي البصير : نهضة العراق الادبية في القرن التاسع عشر ص ١١ ـ ١٢ .

٦ ـ مجموعة عبد الغفار الاخرس ـ تحقيق عباس العزاوي . بغداد ١٩٤٩ .

٧ ـ انظر ديوانه المسمى بـ الطراز الانفس في شعر الاخرس ص ٣٥٥ ، ٣٥٢ ، ٤٥٣ .

والشاعر حيدر الحلي يرتبط بآل قزوين في الحلة وآل كبة في بغداد[٨] . والف كتابين في الاشادة بفضل آل كبة . سمى الأول « دمية القصر في أدباء العصر ... اعرب فيه عن حب وعواطف تثور في مختلف المناسبات التي تحدث عندهم من قران او وفاة او دعوة او غياب ، مما لم يفلت ذكر واحد منهم كبر او صغر »[٩] .

أما السيد جعفر الحلي فاتجه بمدحه الى آل كاشف الغطاء في النجف وآل قزوين في كثير من مدائحه ، والى آل الرشيد في حائل وامراء المحمرة في قصائد كثيرة[١٠] . بينما قصر الشيخ صالح الكواز مدائحه على آل قزوين وآل كبة .[١١]

وقد عرف لبعض الولاة اهتمام بالشعراء يقربونهم ويصلونهم ، اما بدافع الشهرة ، او لتسجيل اخبارهم واذاعتها بين الناس . فقد قرب الوالي داود باشا الشاعر عثمان بن سند فمدحه كثيرا والف عنه كتابا سماه (مطالع السعود في طيب اخبار الوالي داود)[١٢] . كما قرب هذا الوالي ايضا الشاعر صالح التميمي واعتبره شاعره الخاص في تسجيل (مآثره) أو تاريخ (اعماله)[١٣] . وكان الشاعر عبد الباقي العمري يشغل وظائف حكومية مما جعله قريبا الى مجموعة من الولاة يتقرب اليهم ويلوذ بهم كالوالي علي رضا ، ومحمد نجيب ، ومحمد نامق[١٤] .

ولا شك ان علاقة الشاعر بالولاة أو بهذه الأسر ، لا تقوم الا على مدح ، واعلاء الشأن ، وتسجيل (مآثر) وتضخيمها على بساطتها . لكن الأهم من ذلك كله ، ان مهمة الشاعر اليومية تتخذ دورا آخر في علاقاته بهذه القوى في مجتمعه . فهو (أنيس) مجالسهم و(محدث) لبيب يحسن فنون (مفاكهة) ممدوحيه . ولم تكن تلك مهمة صغار الشعراء وانما هي مهمة أكابرهم . فعبد الغفار الأخرس الذي يعد « من أجلة شعراء عصره ونابغة فضلاء دهره ... كانت أماجد العراق ترتاح الى مفاكهته .. »[١٥] . ويؤكد

---

٨ ـ ديوان السيد حيدر الحلي ج ١ ص ١٩ وما بعدها .

٩ ـ المصدر السابق ص. ٢ ـ والكتاب الثاني باسم (العقد المفصل) طبع في جزئين بغداد ١٩١١ .

١٠ ـ ديوان السيد جعفر الحلى المسمى (سحر بابل وسجع البلابل) أنظر الصفحات : ٣٧ ، ٤٥ ، ٤٨ ، ٦٠ ، ٦٨ ، ١٠٩ ، ... الخ .

١١ ـ ديوان الشيخ صالح الكواز باب المدائح والتهاني ص ٥١ ـ ٧٨ .

١٢ ـ مخطوط . اعتمدنا نسخة مكتبة الآثار العراقية .

١٣ ـ انظر ديوان التميمي ص ٨٨ ، ١٠٠ ، ١١٤ .

١٤ ـ انظر ديوان عبد الباقي العمري المسمى (الترياق الفاروقي) الصفحات ٢٣٤ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٧٨ .

١٥ ـ احمد عزت فاروقي ـ مقدمة ديوان الأخرس : الطراز الانفس ص ٣

الشاعر ذلك ، فيثبت في ديوانه ، انه كثيرا ما يحضر متشرفا بحضرة قدسه ـ يعني الوالي ـ متوقعا لجلب نشاطه بانواع المفاكهة وانسه .. »[16] . والواقع أن منادمة الولاة والمسؤولين لم تكن متاحة لكثير من الشعراء فنحن نقرأ ان ال فلان « سفروا ما بين الشاعر والوالي فحظى بمنادمته »[17] .

على ان هذه المكانة البائسة التي وضع فيها هذا العصر كبار شعراء العراق ، قد تبدو مشرقة عظيمة عند شعراء اخرين ممن لم يجدوا « لا منشط ولا باعث ولا شوق ولا دافع بل بالعكس ، يستحقر الاديب ويستهان ، ويمتحن ويمتهن حتى قال احد سادة الشعر وساسته :

سود الله أوجه البعض والصفر بحظ الذي يكون اديبا[18] .

ولعل مما يزيد وضوح مكانة الشاعر في هذا العصر ويكشف عن مهانته ، ما يرويه واحد من اكبر شعراء القرن ، وهو عبد الباقي العمري ، حين يقف بين يدي ممدوحه مقدما له بضاعته من الشعر قائلا « ... فقدمته وانا أرفض من الخجل ، عرقا ، وأختض من الوجل فرقا اذ الناقد بصير والمقام خطير ... »[19] .

وتزداد صورة الشاعر قتامة امام الباحث ، حين يشوه شاعر هذا القرن مكانة الفنان السامية . فاذا نقل احدهم بيتين من الشعر قالهما أحد المسؤولين في الآستانة ، فان عبد الباقي العمري يسارع الى هذين البيتين قائلا عنهما « .. اللذين هما في البلاغة والاعجاز كآيتين .. فتجاسرت على التشرف بعدما اشرفت من قلة بضاعتي على كثرة التعسف ، بتشطيرهما وتخميسهما وتصريعهما وترصيعهما وتسميطهما وتقريضهما على اوجه من هذا النوع »[20] . اما السيد حيدر الحلي ، فيفعل الاعاجيب حين يستحثه ولي نعمته الحاج مصطفى كبة على ان يقول شيئا في بيتين قالهما والي بغداد احمد

---

١٦ ـ الترياق الفاروقي ـ ديوان عبد الباقي العمري ص ٢٢٦ ، وانظر مثالا من هذه المفاكهات والداعبات ما حصل بين الوالي داود والشاعر صالح التميمي (نهضة العراق الادبية ـ للدكتور مهدي البصير ص ١١٦) . وانظر من أمثلة المفاكهات عند الأسر ما دار بين الشاعرين : محسن الخضري والشيخ درويش ـ المصدر نفسه ص ١٨٨ وما بعدها . وانظر البابليات ـ محمد علي اليعقوبي ج ٢ ص ١٩٠ . وانظر امثلة من الداعبات : ديوان الكواز ص ١٣١ .

١٧ ـ البابليات ـ اليعقوبي ج ٢ ص ٨٢ .

١٨ ـ سحر بابل ـ ديوان جعفر الحلي ص ٧ ـ ٨ .

١٩ ـ الترياق الفاروقي ص ٢١٩ .

٢٠ ـ الترياق الفاروقي ص ٢١٥ انظر : التشطير والتخميس والتخميس البروازي ثم الخاتمة .

مدحت . فما كان من الشاعر الا ان نثر هذين البيتين نثرا طويلا ، ثم صدر هذا النثر بيتين من عنده (موريا فيهما اسم الوالي) ثم بصفحات من النثر قال فيها عن ابيات الوالي « .. هذا والله الشعر الذي تقطر منه الحماسة دما ، تجبن عن انشاده الثريا حتى لو كانت للأسد فما ... رجوت على قلة البضاعة ونزارة الاطلاع على هذه الصناعة . ان انخرط في سلك من شكر ، واكون في نظم من خمس وشطر .. » ثم يخمس ويشطر ، ثم يشطر التخميس ثم يخمس التشطير ، ثم شفع كل ذلك « بهذه المقطوعة وان لم تكن لائقة لتلك الحضرة الرفيعة... »[21] .

ولئن كانت تلك بعض مهام اشهر شعراء القرن التاسع عشر ، عبد الباقي العمري والسيد حيدر الحلي ، فان غيرهما ممن لم يجد غير ان ينطلق « ليستدر من شق قلمه لماظة عيشه ودرة قوته ومؤونة اهله ».. فأصبح يرثي الكبير ويمدح العين والوجيه ويسرح ويمرح في اودية التهاني والرثاء والمديح والعزاء ، فلا غضاضة اذا اصبح كما قيل فيه :

فطـــورا في تهانيـــه يغني وطـــورا في مراثيـــه ينوح[22]

ولسنا نريد هنا تسجيل مظاهر (نفاق) الشعراء و(كذب) شعرهم و(زيف) احاسيسهم ، وانما نريد تأكيد اسباب تلك المظاهر . والكشف عن واقع الشاعر ومكانته فلقد احوجهم العصر الى السلطة فراحوا يتمسحون بها ، ويقفون بابوابها طويلا . ولن يستغرب الباحث حين يديم النظر في دواوين شعراء العصر ، ان يجد منهم من لم يحظ حتى بكلمة الشكر او الاستحسان . فهذا السيد جعفر الحلي ، العلوي النسب ، و« الذي اصبح وهو دون الثلاثين احد الشعراء المشهورين »[23] ، يحدثنا ناشر ديوانه عن قصائده (الغراء) التي مدح بها السلطان في الآستانة ، وحاشيته من عرب واتراك ، واصحاب السيادة ورياسة الطرق الرفاعية ، « فأكدت كل أماله ، ولم يحصل حتى على قيمة الحبر والقرطاس ... فانظر الى سوق الشعر في زماننا »[24] .

٢١ ـ ديوانه ج ٢ ص ٢٠١ وما بعدها .

٢٢ ـ سحر بابل ـ ديوان جعفر الحلي ص ٩ .
٢٣ ـ المصدر السابق والصفحة .
٢٤ ـ المصدر السابق حاشية ص ١١٢ ـ وانظر احدى هذه القصائد ومظاهر ذلة الشاعر وتوسطه واستعطافه عن نفس الصفحة

وهكذا بات للشعر سوق كاسدة ، وعاش الشاعر عيشة تعيسة مزرية . وليس غريبا بعد ذلك ان يكون شعاره كما يقول شارح ديوان السيد جعفر الحلي :

كلما قلت قال احسنت وبأحسنت لا يباع الدقيق[٢٥]

على أن مشكلة الشاعر ، لا تتلخص في أن يجد من لا يكتفي باستحسان شعره وحسب ، وانما ان يعثر على من يفهم قصيدته حق الفهم قبل ان يصدر حكم الاستحسان مجاملا فلقد كانت الهوة سحيقة ما بين الشاعر ومتلقيه . فلئن وجد في بعض الأسر العلمية من يفهم قصائده ويقدرها حق قدرها ، فانه لن يجد شيئا من هذا الفهم والتذوق عند السلطان وولاته واغلب موظفيه . فهم لا يعرفون العربية ، وان تعلموا قسطا منها فلأغراض التخاطب والمعاملة اليومية ، وانى لهذه اللغة البسيطة التي يمتلكها الحاكم من فهم القصيدة العربية والتواصل مع شاعرها .

وهكذا ، فلا بد من ان تترجم قصائد الشاعر الى لغة السلطة[٢٦] ولا يجد الشاعر بدا من شكر المترجم ومدحه وتسجيل عميق امتنانه[٢٧] . على أن الأمر لا يقتصر على الموظفين الاتراك ، من ولاة ومرؤوسين ، وانما قد يشمل قلة الفهم وعدم التذوق حتى من كان يطلق عليه اسم العلماء ، الذين يصفهم جامع ديوان السيد جعفر الحلي بأنهم باتوا « بمعزل عن العربية وآدابها واستحياء اصولها فضلا عن افنانها وفروعها من الشعر والنثر والخطابة والكتابة ... »[٢٨] .

(٤)

اذا كانت تلك مكانة الشاعر ومهماته ، فما هي نظرة مجتمعه الى فنه باعتباره نشاطا انسانيا متميزا ؟

٢٥ ــ سحر بابل ــ ديوان السيد جعفر الحلي ص ٨ .

٢٦ ــ انظر نماذج من هذه القصائد في ديوان عبد الباقي العمري ص ١٨٩ .

٢٧ ــ المصدر السابق ص ٢٠٢ .

٢٨ ــ سحر بابل ص ٧ ــ ٨ .

الواقع ان المجتمع العراقي لم يكن ينظر الى فن الشعر بأعتباره شيئا او عملا يجلب الاحترام لقائله . فاذا كان (نوعا من المفاكهة) واداة تسلية واسلوب تسجيل اخباري عند السلطة وذوي النفوذ ، فان العامة من الناس كانت تراه يحط من ذوي الشأن او اصحاب المكانة السامية .[29]

ولعل نظرة العامة تلك ، لم تتعد حدود التشخيص الدقيق لمكانة الشاعر وفنه . فالشعر ، كما تسمعه في المناسبات حرفة يستجدى بها ، وتكاد تقصر اهتمامها بعلية القوم ، اما بسطاء الناس وهم غالبية الشعب ، فليس في الشعراء من اهتم بهم ، او وجه اليهم قصائده ، وليس من تفاعل معهم او عبر عن مشاكلهم ومشاعرهم وظروف عيشهم . خاصة وان هذا الشاعر ، ينبع في اغلب الاحيان من بين اوساطهم وبيئاتهم الا انه يتطلع دائما الى خدمة طبقة اخرى ، يضع في خدمتها طاقاته وعلمه ويعلق عليها جل آماله[30] .

فاذا ما أضفنا الى نظرة المصلحة ، مثل المجتمع العراقي وغلبة المفاهيم العشائرية فيه ، وشيوع الروح الديني بين مختلف اوساطه وطوائفه ادركنا السبب الذي دعا بعض العوائل الدينية او من عرفت بسمعتها العلمية واشتغل افرادها بعلوم الشريعة ، الى ان تنظر الى (فن) الشعر باعتباره شيئا مخجلا ، يبعث على العار ، وربما اكسب صاحبه ، ولاسيما في بعض فنونه ، ذنوبا واوزارا . ومن هنا فان شقيق الشاعر جعفر الحلي يؤكد في مقدمة ديوان اخيه ، ان السيد جعفر لم يكن له « بالشعر مفتخرا اذا نسب اليه اربد وازور » وانه ـ اي الشاعر ـ قد قال :

ولست بشاعر بالشعر فخري	ولكن ليس لي عنه محيص
وبحر العلم يشهد ان فكري	على استخراج لؤلؤة يغوص[31]

ونحن نعلم ان جعفر الحلي كان شاعرا محترفا ، متكسبا بالشعر ، شديد الاذلال لنفسه في هذا التكسب ، بل هو لا يعرف غير الشعر مهنة يتكسب بها .

٢٩ ـ المصدر السابق ص ٧ .

٣٠ ـ يقول ويليك « لا تلعب الاصول الاجتماعية للكاتب الا دورا ثانويا في المسائل التي يثيرها مركزه الاجتماعي وولاؤه وأيديولوجيته ، لأن الكتاب ـ كما في الامثلة ـ يضعون انفسهم في خدمة طبقة اخرى غالبا . نظرية الأدب ص ١٢٣ .

٣١ ـ سحر بابل ـ المقدمة ص ١٨ .

قوته وقوت عياله[٣٢] أما علمه فلا نعرف عنه شيئا . وأما هذا الديوان الضخم فيؤكد اخوه انه ما نظمه الا بسبب طلب الرفاق وانه « ربما تعرض لمطايبة هزل ولمخاطبة معشوق موهوم بلطف الغزل ، مكفرا ما اقترف من هذه الذنوب وستر ما تخيل انه من فظاع العيوب بمراثي اهل البيت عليهم السلام »[٣٣] .

والظاهر ان هذه النظرة تكاد تشيع وتتأكد في المدن ذات المكانة الدينية كالنجف وكربلاء والحلة وفيها عاش مئات الشعراء ونشأوا ممن لم تتح لهم فرص الشهرة والذيوع كالسيد جعفر الحلي ، والسيد حيدر الحلي . فهذا الشاعر ابراهيم الطباطبائي الذي يعد استاذا لمجموعة من الشعراء وفي مقدمتهم عبد المحسن الكاظمي ، كان « قد جمع بين شرفي الحسب والنسب .. وكان له ولع بالشعر وانقطاع في الأغلب اليه ، على شرفه ووقاره وعلو مقداره .. »[٣٤] .

وكأن الشعر وشرف الانسان ووقاره ، وعلو مقداره على طرفي نقيض . واذا ما عدت فضائل الرجل وحسناته — آنذاك — فالشعر لا بد ان يأتي في آخرها فيقال « والشعر دون مقامه .. وهو اقل كمالاته »[٣٥] . ويوصف احدهم بأنه « كان على سرعة خاطره غير مكثر ، لأنه يعد الشعر دون مقامه .. »[٣٦] .

(٥)

اذا كانت تلك هي صورة الشاعر والشعر والعصر ، فهل نتوقع وجود الفنان العظيم والشاعر المبدع ؟ وهل نتوقع من شاعر هذا العصر ان يكسر تلك الأطر التي ثبتها حوله مجتمعه ورسمت له تلك الصورة الشائهة المهزوزة ؟

يستطيع الفنان الأصيل ذلك باستعداده الخاص وثقافته العميقة وأفقه الواسع ونظرة واسعة شاملة للحياة كلها ، على ان تكون هذه النظرة الشاملة للحياة — كما يرى الشاعر ستيفين سبندر — قائمة عند الرجل العبقري على اساس مقارنة الشاعر صورة الحياة الراهنة بصورتها التي يمكن ان تؤول اليها ، والتي يدركها عن طريق حدسه[٣٧] .

---

٣٢ — المصدر السابق — مقدمة الناشر ص ٩ .

٣٣ — المصدر نفسه ص ١٨ .

٣٤ — المصدر نفسه ص ٤٤٠ — ٤٤١ — الهامش .

٣٥ — المصدر نفسه ص ٢٢/الحاشية والحديث عن الشيخ عبد الحسين نجل الشيخ ابراهيم العاملي .

٣٦ — البابليات — محمد علي اليعقوبي ج ٢ ص ١٢٢ .

٣٧ — ستيفن سبندر — الحيلة والشاعر . ترجمة د. مصطفى بدوي ص ٤٧ .

وليست الأمثلة متعذرة . فاقرب النماذج التي ترد الى الذهن حالة روسيا القيصرية وجمود الحياة فيها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . لكن ذلك لم يمنع من ظهور مجموعة من الفنانين والادباء الممتازين ، بوشكين وجوجول ودوستويفسكي واخيرا تشيكوف .

والتاريخ الانساني حافل بامثال هذه النماذج التـي تستطيـع ، باستعدادها الخاص وملكاتها الاصيلة ان تتجاوز مجتمعاتها وتتخطى اطر عصرها ، وربما تثور عليها احيانا ، ولعل السبب في ذلك لا يعود الى ضعف قدرات الفنان العربي عامة ، والعراقي خاصة ، وانما يضاف الى ذلك هذا الاختلاف الكبير في شكل العلاقة التي كانت تقوم بينه وبين الحكم الديني الممثل في فكرة الخلافة والسلطان ، وهي تختلف عن تلك العلاقة التي كانت قائمة بين الفنان الروسي والكنيسة او بينه وبين القياصرة، مما اتاح له قدرا من الحرية والحركة استطاع بهما التغلب على ضغوط عصره ومجتمعه المتأخر . ولكن ماذا عن أفق شاعر العراق في القرن التاسع عشر ؟ وما شكل ثقافته وملكاته ونظرته الى الحياة ؟

الواقع اننا حين نتأمل ملامح العصر ، وابرز خطوط ثقافة القرن التاسع عشر ونوعية التعليم والثقافة التي يحصل عليها الشاعر منذ صباه على الطريقة التقليدية ما بين الكتاتيب والحلقات ، تجعلنا نتأكد ان ضيق الأفق وسطحية التفكير وسذاجة النظرة الى الحياة تكاد تسم غالبية الشعراء ، بل تكاد تشوه نموذج الفنان الاصيل الذي نبحث عنه . فاذا بعقائدهم مهزوزة وموقفهم من هذه العقائد والقيم لا يكشف الا عن انانية مقنطة وضيق أفق محزن . ولعل هذا الرأي ، وحده ، يكفي لتفسير مجموعة ضخمة من التناقضات والمواقف غير المعقولة التي تطالعنا في دواوين اكبر شعراء القرن .

فالشاعر عبد الباقي العمري الذي يفخر بنسبه وانحداره من نسل الخليفة عمر بن الخطاب[٣٨] ، لا يجد في تكريم ممدوحه الفارسي (مرتضى خان) افضل من اعلاء شانه على العرب :

من (يعرب) ما جاء ذو طلعة	يعرب عن فضل كصبح أضا
بمثل من جاءت به (فارس)	يسبق كل لاحق مركضا[٣٩]

٣٨ ــ انظر ديوانه ص ٢٨٩ ــ ٢٩٦ .

٣٩ ــ المصدر نفسه ص ٢٨٩ وانظر القصيدة كاملة .

واذا ما علمنا ان (مرتضى خان) هذا لم يكن يدين بالولاء للسلطة العثمانية التي يخدمها الشاعر ادركنا فداحة المشكلة . واكثر من ذلك ، فالعمري حين يمدح الوالي علي رضا لفتكه بقبائل كعب العربية حين اعلنت تمردها على سلطته سنة ١٨٧٣ ، لا يكتفي الشاعر باصدار فتاواه بكفر هذه القبيلة وشركها لخروجها على سلطة الدولة فهم « كعاد » في الفساد :

حكوا عادا الاولى غدت ريح صرصر ثلاث ليبلات عليهم مسخره[٤٠]

وانما يعمد الشاعر الى شتمهم بكل قبيح القول ، واتهامهم بكل انواع الفساد . مظهرا تشفيه لما حل بهم من قتل وخراب وتدمير وما لحقهم من سبي وأسر :

وبالبيض سقنا السود والسمر دفعة وسوق النجاشي روج السبي متجره

وليس المثير في قصيدة العمري انه يتحدث عن المعركة باعتباره (صوت السلطة) وواحدا من جيش الوالي حيث يتكلم بلسان الجمع ، (فتكنا) و(قتلنا) و(اسرنا) ... الخ ، انما الملفت للنظر ان يقلب الشاعر قيمه ومثله ، اذ حرص في كل القصيدة ان يجرد العرب من كل صفاتهم ويعلقها على صدر الاتراك ، فاذا (بالروم) اي (العثمانيين) باتوا في الوقيعة اعظم فروسية من فرسان العرب :

وفرسان روم ما تروم سوى اللقا لهم كأسود الغاب في الحرب زمجره
أبادوا بني الغضبان في خدمة الرضا
بوقع سيوف للوطيس مسعره
يقولون عارا ان نعود فسميت به فتية تدعى الغزاة المظفره

اما الشيخ صالح التميمي فقد جنح بخياله الى أسوأ من ذلك فصور معركة علي رضا مع قبائل كعب على انها اعظم بكثير من يوم ذي قار . ونحن نعلم ان قبيلة كعب عربية ويوم ذي قار من اشهر أيام العرب ، والذي انتصفت فيه من الفرس ، بقيادة المثنى بن حارثة الشيباني[٤١] وكيف يمكن أن يكون

---

٤ ـ تنظر القصيدة كاملة في ديوانه الترياق الفاروقي ص ٢٣٤ ـ ٢٣٧ .

: ـ انظر ديوان صالح التميمي ص ١٩ وما بعدها . وانظر امثلة من هذه المواقف ديوان الاخرس ص ١٦٨ . وانظر قصيدة عثمان بن سند في مدح الوالي داود حين قضى على ثورة عشائر الدايم العربية سنة ١٢٣٣ ـ مطالع السعود مخطوط مكتبة الآثار العراقية الورقة ١١٧ .

الشاعر انسانا ذا قيمة في نفسه ووجدانه وهو يتمنى ان تسعده الأيام وتتيح له الظروف ان يقبل كف الوالي علي رضا :

من لي بتقبيل كف صوب عارضها
يزري بواكف صوب العارض الهطل[٤٢]

ولئن اكتفى الشاعر التميمي بتقبيل الكف ، او (بتقبيل اذيال) الوالي داود[٤٣] ، فان الشاعر عبد الغفار الأخرس ، العلوي النسب[٤٤] ، تمنى عودة الوالي داود بعد رحيله لكي يقبل اقدامه ، وتلك غاية الغايات :

فالثم اقدام الوزير التي لها — الى غاية الغايات ممشى ومهيع[٤٥]

أما السيد جعفر الحلي فقد احب ان يقدم الحكمة والنصيحة لمدوحه بعد تملق وذل شديدين ، لكنه كشف عن سذاجة فكر وغباء شديدين . فالحلي شاعر عربي النسب ينتمي الى قريش ، وممدوحه هو الأمير محمد بن عبد الله الرشيد من امراء حايل في جزيرة العرب . اما النصيحة فكانت شتيمة للعرب واساءة لهم :

لك الجزيرة من صنعا الى هجر — الى العراق الى مصر الى حلب
أدبت أعرابها من بعد بغيهم — والعرب لم تثنهم الا عصا الأدب[٤٦]

ومن هنا يجيء الشك في مدى صحة عقائد بعض الشعراء ، ومدى صلابة هذه العقائد ، ولاسيما دفاع بعضهم عن مذهب ديني كالذي نقرأه في ديوان السيد حيدر الحلي مثلا . فقد صور هذا الشاعر في مجموعة كبيرة من قصائده ما لحق بآل البيت من نكبات وظلم ولاسيما واقعة كربلاء الشهيرة ومقتل الامام الحسين . وقد نقرأ في بعض قصائد مراثي آل البيت عند الشاعر السيد حيدر تصورا لواقع الشيعة في العراق ، ودعوة للامام المهدي المنتظر

---

٤٢ ـ ديوان الشيخ صالح التميمي ص ١٠١ . ٤٣ ـ المصدر نفسه ص ٤٦ .
٤٤ ـ نهضة العراق الادبية في القرن التاسع عشر ـ د. محمد مهدي البصير ص ١١٥ .

٤٥ ـ الطراز الانفس ص. ٢٥ . والغريب ان بعض الباحثين قد عد هذه المواقف تعبيرا عن الوفاء ، انظر الشعر العراقي في القرن التاسع عشر ـ د. يوسف عز الدين ص ٥٨ .
٤٦ ـ سحر بابل ص ٤٦

ـصبور واعلان الثورة ، كقوله من احدى مطولاته :

..ـم بيـــت الهـــدى الطاهر	كم الصبـــر فت حشـــا الصابر
وكـم يتظلـــم ديـــن الاله	اليـــك من النفــر الجائر

ثـم يخاطب الامام المهدي المنتظر بعد ان ضاقت شيعته بظلم آل عثمان :

..م وحتـــى م تشـــكو العقام	لسيفـــك ام الوغـــى العاقر
وكم تتلظـــى عطـــاش السيوف	الى ورد ماء الـــطلى الهامر
امـــا لقعـــودك من آخر	اثرهـــا فديتـــك من ثائر
وقدهـــا تميـــت ضحـــى المشرقين	بظلمـــة قسطلهـــا المائر

ويستمر الشاعر في هذه النبرة الحماسية ، مصورا بشيء من الوضوح ظلم السلطة مؤكدا ان ما يلاقيه شيعة آل البيت من عسف الحاضر ما هو الا استمرار لما لقيه آل علي من ظلم الامويين :

اجـــل يومنـــا ليس بالاجنبي	من يوم والـــدك الطاهر
فباطـــن ذاك الضـــلال القديم	مضمـــرة عـــين ذا الظاهر[47]

وفي ديوان الشاعر تطالعنا مجموعة كبيرة من قصائده في رثاء آل البيت ، والتنديد بظالميهم حتى لقد لقب السيد حيدر الحلي (بالموتور) ، لأنه « لا يمر عليه عام دون ان يسجل مثالب قاتلي جده الحسين»[48] .

قد يعجب الباحث لهذا الشاعر المدافع عن قومه وعقيدته ، وقد يقف الباحث متأملا هذه الحماسة العلوية التي تذكره بفحولة الشعر الشيعي وعنفوانه في العصرين الأموي والعباسي ، وقد ينساق الى ابعد من ذلك فيذهب الى ما ذهب اليه بعض الباحثين من ان الشاعر صاحب دعوة للثورة على سلطة آل عثمان[49] .

لكنْ دراسة باب المدائح في ديوان الشاعر تجعلنا نتردد طويلا في هذه الثورة التي تنسب اليه ، قد تكون قصائده ذات الحماسة العلوية تنفيسا عن

---

٤٧ ـ ديوان السيد حيدر الحلي ج ١ ص ٧٣ ـ ٧٨ .
٤٨ ـ علي الخاقاني ـ مقدمة ديوان السيد حيدر الحلي ج ١ ص ١٢ .

٤٩ ـ انظر : الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر ـ ابراهيم الوائلي ص ١٩٣ ـ ١٩٥

التعاسة واليأس من اصلاح الأحوال ، وقد تكون نوعا من مهاجمة السلطة المعاصرة في صورة السلطة التاريخية القديمة ، لكن ذلك سرعان ما يذوب كله في زحمة الحياة ومصلحة الشاعر واسباب عيشه فها هو يمدح (الصدر الاعظم) التركي بقصيدة رائية تبلغ تسعة واربعين بيتا ، جمع فيها الشاعر كل صفات العدالة وحب الرعية والدفاع عن الحق وعلقها على صدر الممدوح فضلا عن صفات البطولة والفروسية وانتصارات الدولة العلية ، واهم من ذلك كله ، ان ممدوحه يصدر في كل افعاله عن طاعة الله وخدمة الدين :

فعـــال منتصر للـــــه قام بها   في اللــه منتهيـــا للـــه مؤتمرا
ان ينتقم فحقــوق اللــه يأخذها   وليس يلغي حقوق اللــه مغتفرا

ولا يكتفي الشاعر بهذا انما تجنح به انانيته وتزلفه فاذا هو يفضل هذا الصدر الأعظم على كل اجواد العرب ابتداء بحاتم الطائي ومرورا بأبي دلف العجلي ـ امير الكرج واحد قادة المأمون ـ وانتهاء بمعن بن زائدة الشيباني[٥٠] وتجيء في باب المدح قصائد اخرى مخصصة لمجموعة من رجال السلطة العثمانية ، ولاة وموظفين و(بكوات) . واحدة في مدح (صبحي بك)[٥١] ، والثانية في مدح (محمد باشا بابان) الحاكم الاداري لمدينة الحلة[٥٢] ، والثالثة في مدح (حسام الدين افندي) قائمقام البصرة[٥٣] ، ورابعة وخامسة في مدح (مدحت باشا) والي بغداد[٥٤] . وهي قصائد تطفح مدحا وتملقا وتزلفا . اما مدحه لأشهر العوائل السنية في بغداد والبصرة ، والتي كانت بحكم واقعها الديني والاجتماعي مرتبطة ومؤيدة للسلطة وولاتها ، كعائلة آل النقيب وآل جميل وآل باش اعيان وآل بابان وغيرها ، فكثيرة وعديدة[٥٥] .

ومن هنا تغدو عملية ربط الفن بعقيدة الفنان في هذا العصر عبثا لا طائل تحته ، وليس من الموضوعية تقسيم الشعراء الى اصحاب عقائد او اصحاب منافع ذاتية ، لأنهم جميعا لا يختلفون في ضيق افقهم ، ولا في سذاجة نظرتهم ، ولا في قلة اطلاعهم على قضايا عصرهم واحداثه الكبرى . والذي

٥٠ ــ انظر القصيدة كاملة ، ديوانه ج ٢ ص ٣٧ ــ ٣٩ .

٥١ ــ المصدر السابق ص ٢٠ .
٥٢ ــ المصدر نفسه ص ٢٦ .
٥٣ ــ المصدر نفسه ص ٢٧ .
٥٤ ــ المصدر نفسه ص ٣٩ .
٥٥ ــ المصدر نفسه ص ١٤ ، ١٩ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٥٢ ، ١٦٩ وانظر الجزء الأول من الديوان ص ١٤٢ .

نراه ، ان اصالة العقيدة السياسية او الاجتماعية لا بد وان ترتبط ارتباطا موضوعيا بقضية ثانية ، هي : عمق الوعي عند الفنان ، ومدى ما يتمتع به من حرية نفسية واحاطة بظروف عصره ومنجزاته .

فشعراء العراق ، وقفوا مع الدولة العثمانية في كل حروبها ضد الدولة الاجنبية . في حرب المورة عام ١٨٢٦ ايام السلطان عبد العزيز وحرب القرم ايام السلطان عبد المجيد عام ١٨٥٥ وفي الحرب مع اليونان ايام السلطان عبد الحميد عام ١٨٩٧ ، وكانت العقيدة الاسلامية هي التي تجمع بين الشعراء والدولة ، لكن هؤلاء الشعراء لم يمدوا ببصرهم الى اسباب هذه الحروب ، ولم يحاولوا معرفة اطماع الدول الأوربية في (دولة الرجل المريض) الا ان كل ما نخرج به من دواوينهم فكرة واحدة يرددونها دائما وهي ، ان النصارى اعلنوا عصيانهم على السلطان فحاربهم وادبهم .[٥٦]

واذا كانت تلك هي نظرة الشعراء ووعيهم بقضية العصر وما تتعرض له الدولة من افكار جديدة وحروب قومية تعصف بها وبشعوبها ، فماذا تركوا لعامة الناس وبسطائهم وأمييهم ؟ ومن هنا فان توجيه الشعراء لبعض الاحداث السياسية الكبرى يبدو مضحكا وفي غاية الغرابة.

وسنكتفي بالاشارة الى مثال واحد وحسب فالشاعر يعقوب الحاج جعفر الحلي يمدح السيد محمد القزويني في الحلة لأنه (ابرق الى السلطان عبد الحميد بتنازله عن عرش الخلافة على اثر الغائه الدستور) ، وبغض النظر عما اذا كان السلطان قد تسلم برقية السيد القزويني ام لم يتسلمها ، او ان الاحداث التي قادها جيش الاتحاد والترقي ضد السلطان قد اتاحت له تأمل تلك البرقية ، فان الشاعر قد جعلها هي السبب في تنازل السلطان عن عرشه وليس لاسباب اخرى . وقد اطمأن الشاعر الى ان ممدوحه قد فعل الواجب وخلع السلطان :

وغادرت رب القصر يرعد صاغرا	لأمـرك مذ فاجأتـه فيـه مبرقا
فما دفعت عنـه الفيالـق عندما	رأى كل حرف منك وافاه فيلقا[٥٧]

---

٥٦ ـ الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر ـ ابراهيم الوائلي ص ٢١٦ . وانظر نماذج من هذاالشعر على الصفحات ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٦ ، ٢١٧ .

٥٧ ـ ديوان الشيخ يعقوب الحاج جعفر الحلي ص ١٣٦ ـ ١٣٨ .

(٦)

نستطيع الآن ان نتبين ابرز الأغراض التي طرقها شعراء القرن ، وسنجدها اغراضا وموضوعات تقليدية ، كالمديح والرثاء والغزل ، ثم شعرا دينيا تناول في اظهر موضوعاته : المدائح النبوية ، ورثاء آل البيت ، ثم نزعة صوفية قد تشيع في بعض دواوين الطبقة الثانية والثالثة من شعراء هذا القرن . كما نجد الاخوانيات واغراضا كثيرة شخصية اغلبها تافه وسخيف .

ولسنا في صدد بحث هذه الاغراض ، فلن نجد فيها جديدا او تطورا ، سواء في معانيها ، او في اسلوب الشاعر في تناوله لتلك المعاني . فهو يجاهد للوصول الى تقليد القدماء والسير على نهجهم ، وقلما يوفق الى ذلك ، كما سنرى ، لتمكن ذوق القرون المظلمة من روحه وثقافته ، وشيوع المحسنات اللفظية في نسيجه[٥٨] . لكننا نريد الاشارة الى توزيع هذه الاغراض ومساحاتها التي احتلتها في دواوين الشعراء ، وما يمكن استنتاجه بسبب ذلك من قضايا فنية ترتبط بهذه المساحات .

فالمدح يكاد يحتل اكثر من نصف دواوين الشعر في هذه المرحلة ، فقد تضخم واصيب بالورم ، وسوف لن نجد شاعرا ، على اختلاف ميول الشعراء واتجاهاتهم ، تعفف عن هذا الغرض . وليس ذلك غريبا على شاعر هذا القرن الذي تلمسنا شيئا من ظروفه . ومن هنا يمكن فهم سبب ورود هذه العبارات : « قال في مدح بعض الأكابر » و« قال في مدح بعض الأشراف » و« قال في بعض الأمراء » ، كثيرا في دواوين الشعراء .

وأبرز ما يلاحظ على هذا الغرض ، ان الشعراء قد مسحوا ما بقي من كرامة للشاعر العربي ، فالعملية لا تحتاج الى اي موقف ، او مشاركة نفسية ما بين الشاعر وممدوحه . فالمصلحة متبادلة كما يصورها السيد جعفر الحلي مخاطبا ممدوحه :

انا يا محمد بالمديح مواظب   فاسلم وانت على الجميل مواظب[٥٩]

---

٥٨ ـ ممن بحث هذة الاغراض : ابراهيم الوائلي (الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر) . ويوسف عز الدين (الشعر العراقي في القرن التاسع) وداود سلوم (تطور الفكرة والاسلوب في الادب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين) . تنظر للتوسع .

٥٩ ـ سحر بابل ص ٨١ .

أما توزيع الصفات وتكديسها ، على الممدوح ، مهما صغر شأنه فتلك من بدهيات الشعراء . فليس السلطان العثماني هو الذي اصبح (خليفة الرحمن) بدل (خليفة رسول الله) عند عبد الغفار الأخرس ، في مدحه السلطان عبد العزيز الذي عرف بفسقه وتهتكه فصار (محترما) يقول :

خليفة اللـه في الاقطـار محترم ان العزيز عزيز حيثمـا كانا[60]

وانما انتهى الأمر الى أن صار موظف بسيط مثل (راقم افندي) وكيل الاملاك المدورة ، كالامام المهدي المنتظر في عدله . عند السيد جعفر الحلي :

حكمـــك قد مهـــد اقطارنا فليس مظلـــوم ولا ظالم
الشـــاة والذئـــب سواء بها كـأنمـــا قد ظهـــر القائم[61]

واذا انتهى المدح الى هذا النوع من الصفقات ، فسوف لا نصدم بالوان التحقير والصفات الذليلة التي يفخر عبد الباقي العمري ، مثلا ، وهو سليل عمر بن الخطاب ، ان يطلقها على شخصه في المقدمات النثرية الطويلة والمملة في مدح السلطان او ولاته ، مع حرصه الشديد على تثبيت لقبه الاثير عنده ،« خادم الابواب السلطانية وملازم الاعتاب الخاقانية »[62]

كما انه لا مبرر لعجب القارىء حين يرى شاعر العصر يتعامل بالمدح وغير المدح مع عائلة او عشيرة بالجملة فهو لا يكتفي بمدح رئيس العائلة الوجيهة ، او شيخ القبيلة ، وانما يمدح ويرثي ويهنىء ويؤرخ لكافة العائلة صغيرها وكبيرها ، افاضلها واراذلها . فعبارة « وقال رحمه الله في رثاء آل . ومدح فلان .. وبقية من يرجع اليه من عشيرته » عبارة مألوفة في دواوينهم[63] حتى ليذكر عن الشاعر وعلاقته بممدوحيه من العائلة « ... انه في ذكر اطايبهم ومحاسنهم لا يفلت منهم احدا »[63ب] .

والذي يعنينا من شعر المدح علاقته بقضية الفن ومسألة الابداع في اعماق الشاعر . وليس من شك ان برم الباحث ، حين يتعامل مع موضوع المدح ، متأت من هذه المقدمات التي تدور في ذهنه عن المنزلة التي يحتلها

---

٦٠ ـ الطراز الانفس ص ٤٢٤

٦١ ـ سحر بابل ٤٠٧ .

٦٢ ـ الترياق الفاروقي ص ٢١١

٦٣ ـ انظر مثلا : سحر بابل ـ ديوان السيد جعفر الحلي ص ٣٥٩ ، ٣٦٣ ، ٣٦٦

٦٣ب ديوان السيد حيدر الحلي ج ١ ص ٢٠

الفنان امام ممدوحه ، فهو ، دونما جدل ، أقل منه منزلة ، يخاطبه من مركز اضعف . وبذلك تهتز ثقة الباحث بهذا الفنان الذي لا يعبر عن مشاعره تجاه من يقاربونه في مشاكل الحياة ، فهماً ونظرة وممارسة . وانما يتقدم بفنه الى من يرجو عندهم المال ، او القوة ، او الجاه . وبذلك ، قلما تقارب الموقف النفسي ما بين الممدوح والشاعر في غرض كالمدح ، وقلما خلص هذا الغرض من منفعة ذاتية ومطامح فردية خاصة تنبو عنها رسالة الفن الأصيل .

ومن هنا يتعامل الباحث مع نصوص المدح من خلال غابة الشكوك التي تنتابه نتيجة طموح الشاعر الخاصة ، وتطلعاته الفردية ، فتغدو عملية تقييم تجربة الفنان ، ومن ثم عملية الخلق الفني في اعماقه ، في غاية الصعوبة ، وقد تبدو لا مبرر لها على الاطلاق ، كما نراها في مدح شعراء العراق في القرن التاسع عشر .

وليس ما يشقي الباحث ان الشاعر يحتقر طبقته التي تربى وسطها فلم يقدم لها فنه وابداعه ، فتلك على ما يبدو ، قضية تاريخية شائعة بين الأمم لا تخص الشاعر العربي وحده[٦٤] ، وانما هذا الذي يدور في اعماق الشاعر ، وهو يحمل ارث امته وتاريخها في لغتها وموسيقاها وصورها واساليبها ، ليضحي به جملة وتفصيلا ، ويقدمه طعمة سائغة من اجل قضية يومية عادية ، او غرض مادي تافه ، مما يجعل حرية الفنان النفسية ومواضع الصهر الفني في اعماقه ، عرضة للهزء والسخرية عند متلقيه ، حين تنتهي المناسبة وتدور الأيام .

(٧)

أما الغرض الثاني الذي يحتل جانبا كبيرا من دواوين الشعراء ، فهو الشعر الديني ويهمنا من قضية الشعر الديني ارتباطه بمشاكل الابداع والخلق الفني . ونحن نعلم ان ارتباط الشعر بالدين قضية طالما عالجها النقد من وجهة نظر تاريخية وفنية . فعلاقة السحر والنبوءة بالشاعر علاقة قديمة ، وثيقة في المجتمعات البدائية ، وفي عصر تكون العقلية الجماعية . ومن الوجهة الفنية ، فان (الالهام) وهو الاسم التقليدي لعامل اللاشعور في الابداع

ويليك ـ وارين ، نظرية الادب ص ١٢٢ ـ ١٢٣ .

يرتبط في الفكر المسيحي ـ مثلا ـ بالروح القدس ـ ويرتبط عند اليونان بالآلهة ، وعند الشاعر الجاهلي بشيطانه ، وبذلك تختلف حالة الكاهن ، او الشاعر ، أو النبي في هذا الموقف عن حالته العادية[٦٥] .

ومعنى ذلك ان الموقف الديني عند الشاعر لا بد ان يرتبط بعالم خاص ، وحالة نفسية معينة ، قد تسمى (إلهاماً) عند القدماء ، وقد تسمى (فجاءة) او (انعدام الشخصية) عند المحدثين . ومحصلة الفن من كل ذلك ، ان اللاشعور يجد له متنفسا كبيرا من خلال هذه الاجواء الروحية ، فيكسب العمل الفني صفات الجودة والحيوية بتسليط عناصر التأمل والخيال المبدع .

فاذا اضفنا الى ذلك ان جوهر الدين ، ولاسيما الدين الاسلامي ، يدعو الى التأمل واطالة التفكير والنظر في الكون وظواهر الوجود وعدم الاكتفاء بأداء الطقوس ، بل معاودة النظر في علاقات الانسان بخالقه من جهة وبأخيه الانسان من جهة ثانية ، وعلاقاته بهذا الوجود من جهة ثالثة ، ادركنا تماما قيمة الاجواء الدينية واهميتها بالنسبة للفنان الأصيل ، وما تتيحه من فرص ممتازة للتعبير عن تأملاته وانفعالاته .

ولعل شهرة الشاعر عمر بن الفارض لم تذع الا بسبب هذه المواقف النفسية التي كانت تعتوره وتبهظه فيحسن التعبير عنها بما يشبه فيضا من الأحاسيس يقابلها فيض من الصور والخيال المجنح . وحتى شوقي نراه يسجل نجاحا ملحوظا في بعض قصائده التي استبطن بها تجارب البوصيري في همزيته وبردته ولاميته ، بالرغم من ان (البردة) التي عرف بها البوصيري هي تجربة مستبطنة ايضا عن قصيدة الشاعر كعب بن زهير حينما مدح النبي بعد اسلامه .

ان الشعر بطبيعة الحال ، ليس هو الدين ولا يمكن ان يكون بديلا عنه ، الا ان الشعر والدين يشتركان في اهتمامهما بمشكلة الايمان بالحياة والربط بين الطبيعة العامة للحياة وبين الظروف المعيشية في زمان ومكان معينين[٦٦] . فاذا امكن القول بأن هدف الدين هو تنظيم الحياة واسلوب علاقات الانسان واغنائه ، فان هدف الشعر التعبير عن الحياة ، وبهذا المعنى فانه من الممكن

٦٥ ـ نظرية الأدب ـ ويليك ، وارين ١٠٩ .

٦٦ ـ الحياة والشاعر ـ ستيفن سبندر ، ترجمة مصطفى بدوي ص ٨٧ .

ان تكون للشعر مهمة دينية في ان يدفع الانسان الى مواقف ايجابية في سبيل عيشه وتنظيم حياته ، بل والتمرد على اوضاعه . فهل كان الشعر الديني في العراق ، خلال هذا القرن يحمل هذه السمات الايجابية ؟

لقد تمثل هذا الشعر في ثلاثة اتجاهات : مدائح الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، مراثي آل البيت ، الشعر الصوفي . والملاحظة الاولى على توزع هذا الغرض في الدواوين ، ان الاتجاهات المذهبية والطائفية قد اخذت دورها في اهتمامات الشعراء . فنجد ان معظم شعر المديح النبوي وشعر التصوف كان من نصيب شعراء السنة ، بينما يكاد شعراء الشيعة يختصون بمراثي آل البيت ومدحهم ، ويحظى عبد الباقي العمري عند شعراء الشيعة باهتمام خاص ومكانة عالية بسبب مجموعة من قصائده التي جاءت في مدح آل البيت وذكرهم سماها الشاعر بـ« الباقيات الصالحات »[٦٧] .

ولئن ابتعد شعراء الشيعة ، عن التصوف ، فان اهتمامهم بآل البيت ، ولاسيما في تصوير مقاتلهم ونكباتهم مرده الى الوضع السيء الذي صنعته لهم الدولة العثمانية ، فلقد اعتبرتهم اقرب الى الفرس ودولة ايران بسبب التشابه في المذهب الديني ، فحاربتهم وابعدت ابناءهم عن مناصب الدولة ، بل ذهب بعض الحمقى من سلاطين آل عثمان كالسلطان سليم مثلا الى ابعد من ذلك ، اذ حصل على فتوى بقتل جميع الشيعة الموجودين في البلاد العثمانية باعتبارهم مرتدين عن الاسلام .[٦٨]

ومن هنا وجد الشاعر الشيعي متنفسه في مصيبة الحسين بن علي خاصة ، وآل البيت عامة ، فاذا بدواوين الشعراء عامرة بهذا الادب الحزين المليء بالآلام والاحزان والدموع ، حتى غدا رثاء آل البيت ومدحهم غرضا تقليديا ، ومهمة من مهام اي شاعر ، لا يحيد عنها ، سواء اكان الشاعر ذائع الصيت في ديوان مطبوع كالسيد حيدر والسيد جعفر الحليين وابراهيم الطباطبائي وعبد المحسن الخضري وابن كمونة ام لم يشتهر كهؤلاء ممن ترجمت لهم بعض المؤلفات .[٦٩]

---

٦٧ – الترياق الفاروقي ص ٨٩ – ١٢٨ . وانظر كثرة الاشارة اليها في ترجمات شعراء الحلة واخبارهم ، البابليات – محمد علي اليعقوبي ج ٢ . وفي نهضة العراق الادبية ، البصيرة .

٦٨ – البلاد العربية والدولة العثمانية – ساطع الحصري ص ٣٢ وما بعدها .

٦٩ – انظر ترجماتهم واخبارهم ونماذج من قصائدهم ، شعراء الغرى – على الخاقاني . والبابليات للشيخ محمد علي اليعقوبي ج ٢

أما الشعر الذي قيل في مدح الرسول ، فأول ما نلاحظ عليه ابتعاده عن التعامل المباشر مع ما يمكن ان توحيه سيرة الرسول الكريم لشاعر العصر . فلم يلتفت مثلا الى شخصيته باعتباره ثائرا ومجددا ومصلحا وداعية في سيرته واحاديثه الى حياة جديدة وآفاق انسانية رحبة ، يفتقدها عصر شعراء القرن كل الافتقاد ، وانما اتجه الشعراء الى تخميس وتشطير ما ذاع واشتهر من قصائد قيلت في مدح الرسول كهمزية البوصيري ولاميته المعروفة بالبردة ، وبعض قصائد عمر بن الفارض[70] ، ولئن بدت همزية البوصيري ذات المطلع :

كيف ترقى رقيك الانبياء   يا سماء ما طاولتها سماء

على حظ وافر من الصور والخيال والاحاسيس ، فان الشاعر العراقي في هذا القرن ، كان حريصا على تقليد كل ذلك ، واقصى غاياته ان يلحق بشيء منه ، فهو يكرر المعاني ويعيد الصور ولا نجد في عواطف الشاعر واحاسيسه غير صدى لوجدان الشاعر القديم ، كالذي نلمسه بوضوح في معارضة عبد الباقي العمري ، مخمسا قصيدة البوصيري الهمزية[71] .

وبذلك فقد اضاع هذه الامكانية الضخمة التي اتاحها له الدين ، كما اضاع غيرها من الامكانيات في اغراض اخرى . فاذا بالاتجاهات الثلاثة ، مدح الرسول ، ورثاء آل البيت ، والشعر الصوفي ، تنتهي الى شكل من اشكال التقليد والضعف والبعد عن عالم الفن الأصيل المبدع . فقصائد المدح النبوي صارت نظما لسيرة الرسول ، وسردا لصفاته وأخلاقه ، فاذا بالشعراء امثال الملا حسن البزاز ومحمد شيت الجومرد ، والآلوسيين : نعمان ومحمود شكري في قصائدهما القليلة ، يضربون في اعماق التقليد لغة ومشاعر وصورا ، ويجتهد محمد شيت الجومرد فيضيف للنبي الكريم مجموعة غير هينة من « الخرافات الصوفية التي يسخر منها التاريخ ويتبرأ منها كل مسلم »[72]

---

٧٠ ـ خمس عبد الباقي العمري كافية ابن الفارض ، انظر الترياق الفاروقي ص ٨٢ . اما بشأن البردة والشعراء الذين شطروها وخمسوها كثيرون ، انظر بشأنهم (الشعر العراقي في القرن التاسع عشر ـ يوسف عز الدين ص ٩٧ وما بعدها) .

٧١ ـ الترياق الفاروقي ص ٧ ـ ٦٤ .

٧٢ ـ الشعر العراقي في القرن التاسع عشر ـ يوسف عز الدين ص ١٠٦ . وانظر نماذج من هذه الامثلة : ديوان حسن البزاز المطبوع مع ديوان الجومرد ـ مصر ١٩٠٥ الصفحات : ٣٦ ، ٤٧ ، ٤٨ . وانظر ديوان الجومرد ص ٤ .

واذا بشعر مراثي آل البيت ينتهي الى ندب سنوي يلقى على منابر العزاء ، يجيده الشاعر ويحسنه ، لاستدرار الدموع على آل البيت وما حل بهم . وتصوير مصارعهم ونكباتهم ، حتى اكتسب السيد حيدر الحلي في هذا الشان لقب « سيد شعراء الندب والمراثي »[٧٣] ، لكثرة رثائه وبكائه على الأئمة من آل البيت الى الحد الذي جعل الحياة لدى سامعيه ، بائسة حزينة فخاطبه بعضهم « ان رثاءك يحبب الينا الموت »[٧٤] .

اما الشعر الصوفي فانتهى مقسما بين الطرق الصوفية المشهورة في العراق ، القادرية (نسبة الى الشيخ عبد القادر الكيلاني) والرفاعية (نسبة الى الشيخ احمد الرفاعي) والنقشبندية (نسبة الى الشيخ خالد النقشبندي) . وحرص شاعر الطريقة على اثبات معجزات شيخه وخوارقه غير المعقولة : كعلم الغيب ، والحضور والاسراء بالنسبة للشيخ الكيلاني ، وتقبيل الشيخ احمد الرفاعي كف الرسول التي برزت له من بين جدران القبر .[٧٥]

وهكذا اختلط وحي الدين عند الشاعر بمجموعة غريبة من الطقوس والعادات ، ولم ترفض عقليته المحدودة وأفقه الضيق تلك الخرافات والأوهام التي لحقت بالسيرة النبوية وبآل بيته ، او برجال المتصوفة و وأصحاب الفكر الديني خلال عصور الظلام التي مرت على الأمة الاسلامية .

وغير هذين الغرضين : المدح ، والشعر الديني ، تحتل دواوين الشعراء أغراض تقليدية أخرى كالغزل والنسيب والخمرة ووصف مجالسها ، والرحلة الى الممدوح « وتجيء هذه الأغراض عادة في مقدمات القصائد المطولة ، ولاسيما عند الأخرس وابراهيم الطباطبائي[٧٦] . ثم اغراض شخصية بحتة ، معظمها تافه سخيف ، تكشف لنا مقدار انحطاط الفن الشعري بما وصل اليه الشعراء من القول في غليون[٧٧] ، او مسبحة[٧٨] ، او وصف سماور شاي[٧٩] ،

---

٧٣ ـ البابليات ـ اليعقوبي ج ٢ ص ١٥٤ .
٧٤ ـ ديوان السيد حيدر الحلي ج ١ ص ١٠ .
٧٥ ـ انظر الفصل الثالث من (الشعر العراقي في القرن التاسع عشر ـ يوسف عز الدين) بعنوان (الشـ الصوفي) ص ١٣٥ .
٧٦ ـ انظر ديوان الأخرس (الطراز الانفس) ١٤ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٢٦ . وانظر ديوان ابراهيم الطباطبـ ١١ ، ١٤ ، ٨١ ، ١٥٤ .
٧٧ ـ سحر بابل ١٩٩ .
٧٨ ـ المصدر السابق ٤٦ .
٧٩ ـ ديوان ابراهيم الطباطبائي ٢٧٨ .

او شكر على هدية رز[٨٠] ، او تاريخ بناء غرفة[٨١] ، او طلب فروة لتقي الشاعر برد الشتاء[٨٢] ، او وصف عشاء أكله هر[٨٣] .

أما تقريظ الدواوين والكتب والرسائل ، والتهاني بزواج او اطلاق عذار ، فكثير كثرة تجعل قراءة ديوان الشاعر عملية منفرة تبعث على الخمول والضيق .

(٨)

لقد انتهت دراستنا لدواوين اغلب شعراء هذا القرن الى تحديد مجموعة من الظواهر الفنية تؤكد مشكلة العقم في قصيدة الشاعر ، تركت آثارها السيئة في قصيدته وفي بروز مجموعة من الظواهر الشعرية المنحرفة . واول ظواهر العقم الفنية : انحطاط الخيال :

تمثل عملية التخيل الأساس الأول الذي ينطلق منه الفنان ، بعد انفعاله ، ليضع احاسيسه ومشاعره وصوره الكثيرة المنثالة في شكل فني منظم ، ومن الصعب تماما خلو الشعر من عنصر الخيال ، والا غدا كلاما مبتذلا لا قيمة له . قد يكون خيالا (اوليا) يشترك فيه مع سائر الناس فلا يتفرد عنهم بشيء ، وربما كان خيالا سلبيا او (ايهاما) **Fancy** وذلك ما يشترك فيه معظم الشعراء وقد يمتلك القدرة على الخيال الخلاق المبدع وتلك سمة الشعراء العمالقة وهم قلة في تاريخ الفن الانساني ، الا ان المهم توفر عنصر الخيال في احدى نسبه أو درجاته في عملية التعبير .

وفي قضية الخيال يعنينا هنا جانبان :

الأول ـ طبيعته :

وطبيعة الخيال الذي نقصده ليست اشكاله ، وانما درجة الفرق بين خيال الرجل العادي وخيال الشاعر . وليس من شك في ان (التعاطف

---

٨٠ ـ سحر بابل ٢٥٠ .

٨١ ـ الترياق الفاروقي ٢٤٥ ، ٢٤٩ ، ٢٥١ .

٨٢ ـ ديوان صالح الكواز ١٣٢ .

٨٣ ـ سحر بابل ٢٦٨ .

الوجداني) مع الاشياء موجود عند جميع الناس . لكنه يكون أكثر خصوصية وأشد تكثيفا وتهذيبا عند الشاعر في تعامله مع الأشياء ، والامتداد خلال المستقبل والغائب وكل ما يمكن ان يكون بعيدا عن دائرة الآني . بمعنى ان الشاعر ، من خلال قدرة الخيال وقوته يبدو اكثر مقدرة على الالتحام بالاشياء والموضوعات التي يتقبلها حسه ، وفي درجة التوحد هذه يكمن الفرق الحقيقي بين الشاعر والرجل العادي ، فالشاعر اكثر اقتدارا على التحرر من الادراك المادي للأشياء بل هو « اكثر قدرة على رؤية هذه الأشياء على حقيقتها »[٨٤]

وهذه القدرة هي ما يمكننا اعتمادها تماما للتفرقة بين انحطاط الخيال وابداعه . اما اذا تساوى خيال الشاعر في (تعاطفه الوجداني) مع خيال الرجل العادي فانه لن يكون ثمة فرق بين عملية الابداع الفني وعملية الثرثرة والكلام العادي .

ان شعراء العراق في هذا القرن لا يمتلكون هذا الخيال ذا القدرة المتمكنة من توحيد الأشياء ، فلا يختلفون كثيرا عن الناس العاديين في تخيلهم . ولعل الرجل العادي لا يصل خياله الى هذا المستوى الهابط كما نجده في قول عبد الغفار الأخرس :

ألم ترهم صرعى كأن دماءهم   تسيل كما سالت معتقة الخمر[٨٥]

وبغض النظر عن أوليات الصورة التي نعرفها من ان الشاعر عراقي يصف قتل العراقيين على يد الوالي نجيب باشا ، وبغض النظر – ايضا – عن الخطأ في التركيب الذي وقع فيه الشاعر حين اضاف الصفة للموصوف (معتقة الخمر) وكان يقصد (الخمر المعتقة) ، فان خياله غير المبدع لم يسعفه حين تحدث عن (مسيل الدم) غير ان يقدم صورة في اللون فحسب (فدم القتلى في حمرته يشبه الخمرة المعتقة) اما حركة (مسيل الدم) فقد كبا عنها خياله العادي ، فلم يستطع ان يختصر الجزئيات ويقدمها في صورة متوحدة كاملة .

ونجد الظاهرة اشد وضوحا في خيال عبد الباقي العمري حين وصف صديقه الشاعر عباس النجفي فقال :

---

٨٤ – C. Day Lewis, The poetic. Image London. 1959. P.24.

٨٥ – الطراز الانفس ص ١٦٨ .

تباشيره لاحت فصاحت بلابل

وغنى هزار الروض في الروضة الغنا

وسل الدجي من غمده باترا حكى تبسم عباس ومطلعه الاسنى[86]

نجد في البيت الأول هذا البطء في سرد الجزئيات دون عاطفة وخيال عنيف يوحد بينها . وما يزال عامة اهل العراق يقولون (غرد البلبل) ولا يقولون (صاح البلبل) كما يقول العمري ، اما البيت الثاني فقد جاء يصور – بمنتهى القبح والرداءة – صورة لابتسامة صديقه الشاعر عباس النجفي . وفي الوقت الذي اراد جمال الابتسامة وعذوبتها بدليل البيت الأول (لاحت التباشير ، صياح البلابل ، غناء الهزار ، الروضة الغناء) ، الا ان

خياله التجزيئي الموهن انحط انحطاطا فاحشا فقدم صورة تطفح قسوة ووحشية ورعبا . فاذا بابتسامة (عباس) تحاكي (شفتين سوداوين كالدجا) برزت بينهما اسنانه (كالسيف الباتر) بحركة مخيفة مرعبة بدلالة اللفظ (سل) . ونتساءل : اين رؤية الأشياء على حقيقتها بقوة التخيل ؟ وكيف بدا التلاحم معها ؟

ولا شك ان رجلا سويا يمتلك رهافة وذوقا فنيا ــ غير الشيخ عباس ــ لا يرضى لنفسه ان توصف ابتسامته بمثل هذه الصورة الرديئة . ولعل اي امراة في هذه الدنيا لا ترضى ان يصورها شاعر كالذي فعله السيد محمد سعيد الحبوبي حين وحد بين الأشياء على هذا النحو :

وبدت شمسا لها الجعد بروج وبخديهـــا لمرتـــاد مروج

جادها ماء الصبا فهو يموج وعليهـــا الخـــال لما طفحا

قلت فك قيدي يا ذا الحبش[87]

ان فكرة ايحاءات المرأة من خلال تشخيصها وربطها بمرائي الطبيعة لدى الشاعر ، فكرة بارعة حين يتناولها خيال الشاعر المبدع ، كالذي نقرأه عند بدر شاكر السياب مثلا حين قدم مجموعة من الصور الحزينة لعيون

---

٨٦ ــ الترياق الفاروقي ٢٦٣ .

٨٧ – ديوان الحبوبي ص ٨١ .

حبيبته ، وهو يرحل عنها مشردا :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
او شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالاقمار في نهر
يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر
كانما تنبض في غوريهما النجوم[٨٨]

ولسنا بصدد عقد المقارنات ما بين الخيال الرومانسي والخيال الكلاسي ، لكننا نريد تأكيد مفارقة هامة جدا تتضح لنا في ان السياب لم يقدم لنا هذه الصور الجزئية من الطبيعة ليربط بينها ربطا عقليا ، وانما قدمها وقد تحققت فيها تلك الوحدة الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات ، ووجدنا الخيال قد عمل بالتاكيد على تحقيق هذه العلاقة الجوهرية ما بين الانسان والطبيعة . وقامت العاطفة بالرابط الخفي الذي شد كل تلك الصور السريعة غير الناشزة الى بعضها بحيث يحس المتلقي بهذا الحزن الهادىء العميق وقد تنافذ مع الطبيعة التي خلع الشاعر عليها احاسيسه ورؤاه .

أما الحبوبي فقد جاءت ابياته وقد شدها الى بعضها رابط عقلي بارد مجرد من احاسيس الشاعر وعاطفته . ولم يستطع الخيال ـ لعدم قدرته ـ ان يوحد ما بين أجزاء الصور ولا ان يوحد ما بين اعماق الشاعر والطبيعة ، وبدا الشاعر وكأن الموضوع مفروض عليه من الخارج وليس نابعا من اعماقه كما كان عند السياب . وهكذا جاءت الصور منفصلة تمام الانفصال عن بعضها ، وكان لغياب الخيال الاصيل الأكثر تكثيفا وتهذيبا اكبر الأثر في هذه الرداءة التي طغت على كل الاستعمالات الاستعارية ، فقد جعل الشاعر من خد الحسناء الصافي مرجا معشوشبا ، وجعل من (الخال) ، الذي طالما جمل خد المرأة في كل الشعر العربي ، طفحا جلديا مقززا ، واكثر من ذلك صور هذا الخال (حارسا حبشيا) يقيد حركة الشاعر ويحبسه . فهل هذا خيال شاعري ؟ ام ان الفن يمكن ان يهبط الى هذه الدرجة من السماجة والدمامة ؟

---

٨٨ ـ انشودة المطر . الطبعة الاولى ـ ١٩٦٠ ص ١٦٠ .

الثاني ـ نتاج الخيال (الصورة) :

ان النتاج النهائي لعملية التخيل هو توليد الصور وخلقها بالتشبيه او الاستعارة او النعت ، والصورة اخطر ادوات الشاعر بلا منازع . ويمكننا ان نضع على الرف نصف شعر القرن التاسع عشر دون تردد لأنه شعر لا يتعامل بالصور ، وانما هو تقرير محض لحقائق ، وهي ليست من مهمات الشعر ، كقول عبد الباقي العمري مثلا :

اعزيـــك مولاي عبـــد الحسين   بفقدان صنــوك عبــد الحسن[89]

او قول السيــد جعفــر الحلي :

ايــا اهــل السمـــاوة خبروني   اما فيكم فتــى يأوي المخوفا[90]

او قول ابراهيـــم الطباطبائي :

كل صنــع مصـــور في الوجود   هو صنــع المصـــور الموجود[91]

وهذا النوع من النظم كثير في الدواوين . اما النوع الثاني ، وهو ما جاء معبرا بالصور ، فيهمنا التعرف على درجة النضج في هذه الصور . واذا كنا قد تلمسنا درجة جمود خيال الشعراء ، ووضعنا في الاعتبار ان الخيال في حد ذاته لا يبدع مادة جديدة ، بل يفعل فعله على الجمع بين الاشياء والتصورات والانفعال بعضها الى بعض فيخلل ويركب ويكبر ويصغر ليبدع صورة جديدة بحيث « يغدو كل من الفكر والشعور موحدا ، ولا ينفصلان في التعبير الفني »[92] ، عند ذاك ادركنا ان جمود الخيال وانحطاته لا يمكن ان ينهض بهذه المهمة الصعبة ، وهي (توليد الصورة الجديدة) ، لأن ابداع الخيال يعني بالضرورة قابليته على صنع (المركبات الجديدة) . وهذه المركبات (الصور) يفترض في اصالتها ثلاث سمات :

الجدة ، والتكثيف ثم الايحاء . ولنفحص نماذج من صور الشعراء :

---

٨٩ ـ الترياق الفاروقي ٢٨٣ .

٩٠ ـ سحر بابل ٣٠٩ .

٩١ ـ ديوان ابراهيم الطباطبائي ٧١ .

٩٢ ـ يقول جورج والي « .. اميل للاعتقاد ان الشعور ليس شيئا يضاف الى الصورة الحسية ، وانما الشعور هو الصورة ، يبقى مستقرا في الذاكرة مرتبطا بمشاعر اخرى محورا لها ، وعندما تنبثق هذه المشاعر للضوء فانها تتخذ شكل الصورة. » .

انظر George Whalley, Poetic Process. London 1953, P.76

يقول السيد جعفر الحلي واصفا كأس الخمرة :

قد اغرقت كسرى ومن في جنبه فطفت قلانسهم على جنباتها[93]

هذه الصورة ليست جديدة لا في خيالها ولا الفاظها ولا في تركيبها ، فقد اخذها عن صورة ابي نؤاس :

قرارتها كسرى وفي جنباتها مها تدريها بالقسي الفوارس
فللخمر ما زرت عليه جيوبها وللماء ما دارت عليه القلانس[94]

والظاهر أن جعفر الحلي لم يفهم صورة ابي نؤاس ، ولا حركتها في توزيع كل من الماء والخمرة على حدود الصور المنقوشة داخل الكأس ، كما لم يفهم هذا التناظر الذي قصد اليه ابو نؤاس ما بين حركة البيت الأول في لوحة رسمها وما بين اللوحة الثانية التي جاءت في البيت الثاني بحيث لا يمكن فصم تلك العلاقة التي تربط اللوحتين . اما الحلي فقد فصل العلاقة اولا وبذلك اسقط عناصر اللوحة الأولى ، ثم من خلال المبالغة المفرطة احل الفوضى بدل النظام والعبث بدل قوة التخيل فاذا الكل قد غرق في الخمرة : كسرى ومن في جنبه ، والقلانس نتيجة ذلك طفت على سطح الكأس .

واشتهر السيد حيدر الحلي برثاء آل البيت حتى « ناح جده الامام الحسين واولاده الأئمة من بعده نوح الثكالى »[95] . اما كيف صور ذلك فكقوله :

عجبا للعيون لم تغد بيضا لمصاب تحمر منه الدموع
وأسى شابت الليالي عليه وهو للحشر في القلوب رضيع
اين ما طارت النفوس شعاعا فلطير الردى عليه وقوع[96]

فما الجديد في صور الشاعر ؟ اليس الشعر العربي منذ الجاهلية حتى اواخر العصر العباسي حين يصور بالمبالغة ، شدة الحزن وكثرة البكاء بمسح سواد العيون وابيضاضها ؟ الم تجيء هذه الصورة في القرآن الكريم عن حالة

---

٩٣ - سحر بابل ١٠٧ .
٩٤ _ ديوان ابي نؤاس . ط الحميدية ١٣٢٢ مصر . ص ٢٧١ .
٩٥ _ ديوانه ج ١ ص ١٢ .
٩٦ _ المصدر السابق ص ١٣ .

يعقوب حين اكثر من البكاء على ابنه يوسف « وابيضت عيناه من الحزن » ؟
وقد جاءت في بيت الشريف الرضي من قصيدته التي رثى بها الصابي :

سودت ما بين الفضاء وناظري وغسلت من عيني كل سواد

والصور الأخرى (احمرار الدموع) (شابت الليالي) (أسى رضيع في القلوب) (طارت النفوس شعاعا) (طيور الموت التي تقع على ساحات الحرب) ليس فيها من جديد . ولسنا نريد تتبع كل هذه الصور في الشعر العربي القديم فهي مكرورة معروفة . لكننا سنكتفي بالاشارة الى صورتين منها . ولا نشك ان اثنين لا يختلفان في ان صورة (طارت النفوس شعاعا) منقولة مع سوء التصرف من قول الشاعر الخارجي قطري بن الفجاءة :

اقول لها وقد طارت شعاعا من الابطال ويحك لن تراعي

وسوء تصرف السيد حيدر انه بدل تجريد الاستعارة عند الشاعر القديم من المشبه الى استعارة شخص فيها المشبه به وهو (النفوس) في الوقت الذي نجح الشاعر القديم في حذفها واضفى بذلك نوعا من الغموض المثير عند متلقيه ، فالمخاطبة داخلية والحوار قائم ما بين الشاعر ونفسه التي تحدثه بالهرب من ساحة القتال . فهو لا يريد ان يذكرها مفضلا ان يعطيها سمة المجهول الخطير .

اما صورة (وقوع طيور الموت) فما اكثر ما ترددت عند شعراء العصر العباسي خاصة ، بشار ، والمتنبي ، وابي تمام ،حتى ليمكن تسميتها (بالصورة الرمزية التراثية) لاستقرار مفهومها في ذهن الشعراء . فالمتنبي يقول :

يطمع الطير فيهم طول اكلهم حتى تكاد على احيائها تقع[97]

وتلح هذه الصورة على ابي تمام كثيرا ، فمرة يقول :

وقد ظللت عقبان اعلامه ضحى بعقبان طير في الدماء نواهل[98]

ومرة ترد عنده بهذه الصورة (طيور الهلك) في قوله :

---

٩٧ – ديوان المتنبي – شرح العكبري . ج ٢ ص ٢٢٥ .

٩٨ – ديوان ابي تمام – تحقيق ، محمد عبده عزام . المجلد الثالث ص ٨٢ .

ثمت طيور الهلك في اوكارها ... فتركن طير العقل غير جثوم[٩٩]

ولا شك ان صورة (طيور الهلك) أكثر كثافة وايحاءا من (طيور الموت) على انا لا نريد مقارنة صورة شاعر هذا القرن بصور الشعر القديم ومدى افادته منها لكن الذي يعنينا مدى الجدة التي يطالب بها خيال الشاعر دائما بمعنى قدرته على التحليل والتركيب والجمع والحذف من هذا القديم ، ومن ثم اقامة المركبات الجديدة .

مخيلة شاعر القرن :

ان مما يوضح طبيعة صور الشاعر ومدى نضجها التعرف الى مخيلته ونوعها . ولقد وجدنا ، بعد تأمل شعراء القرن التاسع عشر ودواوينهم ، انه يمكننا وصف مخيلة الشاعر بـ(الصناعية) و(التزيينية) وهي سمة لمخيلة التيار الكلاسي عامة[١٠٠] ، ومن هنا يمكن ان يوصف اصحابها بالمهرة والحذاق المتمرسين الماهرين ، ولا شك ان تلك الصفة عامة ، واطار واسع يجمع معظم شعراء العربية كبيرهم وصغيرهم . ولذا يصح ان نسمي مخيلة شاعر القرن التاسع عشر بأنها (صناعية غير ماهرة) تبدو في اضعف اشكالها وفي اسوأ درجاتها قدرة على التركيب والتجديد . والنتيجة النهائية لهذا النوع من المخيلة . انها تقدم عادة الصورة التزيينية ، وهي في رأي هنري ويلز : اكثر الاشكال فجاجة من الناحية الجمالية[١٠١] .

يقول محمد سعيد الحبوبي :

صبح محياك بليل العذار ... اسفر أم ليل بدا في نهار
وصدغك الملوي ام عقرب ... يلسع احشائي فيعيي القرار
فالصدغ من آس ومن نرجس ... عيناك والخدان من جلنار
ايا اخا الغصن اذا ما انثنى ... ويا أخا البدر اذا ما أنار[١٠٢]

اول ما نلاحظه على هذه الصور سذاجة التشبيهات فيها ، في البيت الأول شبه وجه المرأة الابيض محاطا بالشعر الاسود باضافة (صبح) الى (محياك) و(ليل) الى (العذار) ، ثم جاء بهذين التشبيهين ليقابلهما مع

٩٩ ـ المصدر السابق مجلد ٢ ص ٢٦٦ جاءت (طيور الموت) . وفي ديوان ابي تمام ط بيروت ١٨٨٩ جاءت (طيور الهلك) ص ٢٦٦ .

١٠٠ ـ ويليك ـ وارين : نظرية الأدب ١٠٧ .

١٠١ ـ المصدر السابق ص ٢٥٩ .

١٠٢ ـ الديوان ٢٥٦ .

صورة (ليل بدا في نهار) والظاهر ان الشاعر قد اسف (اي لم يقع على المعنى باصطلاح القدماء) ، فلقد كان يريد عكس ما اظهر ، اي يريد (نهارا بدا في ليل) لتكون المجانسة بين المتشابهات متناظرة . واختص البيت الثاني بالحركة (فالصدغ الملوي) يشبه (العقرب) في حركته . واختص البيت الثالث بتقسيم الألوان : الصدغ يشبه الآس ، ولا ندري وجه الشبه فالآس اخضر وشعر الصدغ اسود كما افهمنا الشاعر في البيت الأول . ثم (العينان) صفراوان (كالنرجس) و(الخدان) أحمران (كالجلنار) أما البيت الرابع فانتهى الى الصور الكلية : فالمرأة تشبه (الغصن) في (التثني) و(البدر) في (الطلعة) .

وهكذا يحرص الشاعر على تزيين صوره ، فمرة بالألوان على حدة ومرة بالحركة ، ومرة بالنتائج النهائية التي يقصدها ، وبالرغم من هذه المبالغات السمجة وتكرار الشاعر لذوق القرون المظلمة في صفات المرأة ومشبهاتها ، وما يمكن ان تمثله هذه الزخرفة في طباق البيت الأول (الصبح – ليل) (ليل – نهار) فان ما يعنينا في ذلك كله علاقات الصور اولا ، ومماثلاتها ثانيا . فالعلاقات بين حدود الصور ظلت متصلبة منفصلة كما هي ،ثابتة لا تؤثر إحداها بالاخرى اطلاقاً ، وكأنه ليس من حلة بين صورة واخرى في نسيج موحد . وبذلك فقدت هذه الصور الجزئية حيويتها واتسمت بالجمود وفقدت القدرة على التشكل والتركب مع غيرها .

اما مماثلاتها ، فنعني ان كل صورة مادية جاءت تشبه صورة مادية اخرى مماثلة . وليس ذلك هو العيب ، انما ظلت حسيتها منسوبة الى عالم الطبيعة الخارجي . اما عالم الشاعر الداخلي فليس من صورة نسبت اليه او ارتبطت به . وحتى صورة (الصدغ – العقرب) اعطاها الشاعر بعدها الخارجي فحسب ، اذ اصر على استعمال لفظة (تلسع) وهي الصفة الخارجية المادية للعقرب ، وبذلك ترك لأحشائه وصفا ماديا جامدا دون اثر نفسي .

ولعل طبيعة مخيلة عبد الباقي العمري اكثر وضوحا لسمة الصور التزيينية غير الماهرة . وسنكتفي بمثل من شعره يسميه (الابداع) :

وشادن ثعلي اللحظ ناظره	لم يبق من رمق للصب ان رمقا
مِن نبل الحاظه عن قوس حاجبه	اذا رمى مهجتي او للحشا رمقا

لم اخش من وقعها ضيرا او لا ضررا

اذا تصورت من اصداغه حلقا[١٠٣]

أول ما يلفت النظر الى مخيلة الشاعر الصناعية ، هذا التزويق الخارجي باستعماله الجناس تاما وناقصا وبهذه الكثرة ، في البيت الأول (رمق ــ رمقا) وفي الثاني (رمى ــ رمقا) وفي الثالث (ضيرا ــ ضررا) ويشترك البيتان الأول والثاني بقافية واحدة من الجناس التام (رمقا) . كما نحس محاولة الشاعر وضع الكلمات (اللحظ ــ الحاجب) (المهجة ــ الحشا) في البيت الثاني لتتخذ شكل المعارضة وتوحي بصنعة الطباق . اما الصور فجاءت ساذجة في التشبيه : اللحاظ تشبه النبل ، والحواجب تشبه الاقواس ، والأصداغ تشبه الحلق . اما (الابداع) الذي يعنيه الشاعر ، فهو الذي احال الصور ، لا الى صناعة وزخرفة وتزيين فحسب ، انما الى سخرية ودمامة ، فالشاعر يقصد في البيت الثالث : ان لا ضرر عليه من هذه (النبال) لأنه سوف ينجو من السقوط على الأرض حين يتعلق باصداغ حبيبته التي يتصورها (حلقا)

وليس من المعقول ان نسمي هذه النتيجة ، المسرفة في العقم والتصنع ، تركيبا جديدا ابدعه خيال الشاعر ، فليس هذا الخيال يمكن وصفه بالعمق والاصالة . واذا كان هذا النوع ، من التخيل هو (الابداع) كما يسميه العمري فيمكننا ان نتصور سواه من الشعر الذي هو اقل مرتبة .

حسية الصور وبصريتها :

لا شك ان الخيال في تكوينه (المركبات الجديدة) لا يمكنه الانطلاق من خلفية تجريدية محضة لينتهي الى صور حسية مشخصة . فلا بد له اذن من استعمال الفاظ ذات طابع حسي ليقدم صورة ممكنة التخيل . بعيدة عن التجريد او التقرير . الا ان ذلك لا يعني ان يقصد بهذه الالفاظ الى ما تعنيه من محسوسات ، وانما يقصد من وراء هذا الاستعمال « تمثيل تصور ذهني معين ، له دلالته وقيمته الشعورية »[١٠٤] ، او كما يقول ريتشاردز « ان تأثير الصورَ الحسية ليس وضوحها كصورة بقدر ما هو طبيعتها كحدث ذهني مرتبط على الاخص بالاحساس ، كما ان استجابتنا الفكرية والانفعالية لها

---

١٠٣ ــ الترياق الفاروقي ٣٩٩ .

١٠٤ ــ التفسير النفس للادب ــ عز الدين اسماعيل ٧٠ .

تعتمد على كونها عن خلال هذه الحقيقة « ممثلة للاحساس . اكثر من كونها متماثلة ، حسيا مع هذا الاحساس »[١٠٥] .

وخلاصة ما نعنيه : ان الالفاظ الحسية ليست هي هدف الشاعر . وانما هي وسيلة لتحفيز المشاعر ، واستثارة الحواس . وتنشيط ملكة التخيل عند المتلقي لفهم الصورة التي يبدعها الشاعر من خلال اقامة علاقات جديدة بين الألفاظ ذات المدلولات الحسية .

اما شاعر القرن التاسع عشر فاهتمامه منصب على الالفاظ الحسية يتعامل بها ويقصدها ويثير تماثلها الحسي في ذهن المتلقي . اكثر من عنايته باقامة العلاقات السريعة الخاطفة الجديدة فيما بينها لخلق صوره . يقول الحبوبي ، وهو اكثر شعراء عصره اهتماما بالصور :

ثقلك التمويج يا ردفه — فانت يا ذا الخصر من خففك
وانت يا مبسمه لؤلؤ — قد رقت ترصيفا فمن رصفك[١٠٦]

فالفاظ البيتين كلها حسية (التمويج) ، (الخصر) ، (مبسم) ، (لؤلؤ) ، (ترصيف) . والأفعال كذلك حسية (ثقلك) (خففك) (رقت) (رصفك) . اما الصور . واقامة العلاقات بين هذه الألفاظ الحسية ، فقد جاءت في المرتبة الثانية من اهتمامات الشاعر . واذا بالتشبيهات عادية جدا (الردف ثقلة التمويج) (الخصر مخفف) (المبسم يشبه اللؤلؤ) و(الاسنان مرصوفة كاللآلىء) . وهكذا حشد الشاعر كل هذه المحسوسات لذاتها فحسب دون ان يثيرها ويركبها تركيبا يذهل متلقيه عن مادية الالفاظ المحسوسة ذاتها .

وهذه الصور ، كما راينا ، كلها بصرية ، بمعنى انها ترتبط ارتباطا وثيقا بالرؤية الوصفية الخارجية للاشياء ، فهي اقرب الى السطح منها الى اعماق الشاعر ذاته . ومن هنا برز بوضوح هذا التحكم المنطقي والعقلانية الكاملة في اقامة الحدود ما بين الصور وتوزيعها في اشطر الابيات . ولعل سيطرة العقل الواعي لدى الشاعر قد ادت الى نتيجتين سيئتين تماما :

الأولى : وضوح كامل وجلاء تام وتفاصيل كثيرة ، وذلك يكفي لانهاء فاعلية الصور ويقضي على كل اثر ايحائي في متلقيها . اذ لا شك ان المعادلة ما بين

١٠٥ ـ مجلة الثقافة ـ القاهرة . العدد الثالث . اغسطس ١٩٦٣ .
١٠٦ ـ الديوان ٢٨٤ .

وضوح الصور وجلائها وما بين تأثيرها تظل عكسية دائما . فكلما وضحت الصورة اكثر فاكثر قل تأثيرها في قارئها بسبب كونها تكشف ، في فترة زمنية قليلة جدا عن كل اسرارها وعناصرها وعلاقاتها الخفية ، فلا تدعو متلقيها بتأملها تأملا دقيقا .

الثانية : دفع العقل الواعي الشاعر الى ترتيب الصور ترتيبا آليا بحيث ادخل في نسيجه هذا الطباق ، متعمدا ، للتزيين والزخرفة ، فلفظة (ثقلك) في شطر البيت الأول جاءت لتقابل (خففك) في الشطر الثاني ، مع رسم هندسي غريب لترتيب هذا الطباق . فالأولى احتلت اول لفظة في الشطر الأول ، بينما جاءت الثانية تقابلها تماما في نهاية البيت كما جاءت كلمة (الردف) في الشطر الأول ، لتقابلها (الخصر) في الشطر الثاني .

(٩)

وثاني هذه الظواهر التي وجدناها ظاهرة المبالغة والغلو ــ ولعلها ليست ظاهرة تختص بالشعر وحده ــ وانما هي ظاهرة تخص القرن كله . وهي نتيجة طبيعية لهذه القتامة ، وضيق الافق ، والبعد الرهيب ما بين مثالية الفرد وواقعه حتى غدت اتفه الأشياء وابسط الأعمال عظيمة ورائعة ، والشعراء قبل غيرهم وقعوا فريسة لهذه الظاهرة حين يتحدثون عن قصائدهم او حين يصفون بعضهم بعضا . فالسيد جعفر الحلي مقتنع كل الاقتناع ، وهو يتقدم لممدوحه بأنه لا ينظم شعرا ، وانما (يزف كواعب ابكارا) حتى ان الشريف الرضي ومهيار الديلمي لا يستطيعان مجاراته في الابداع :

فلتقبلوها كاعبا بكرا ومن	مثلي يزف كواعبا ابكارا
يعيا الشريف بها وان يك مفلقا	وتقيد للعجمية المهيارا[١٠٧]

ويؤكد لنا صالح الكواز ان قصيدته في الممدوح تذهل الفرزدق وتلهيه عن مناقضة صاحبه جرير وهي في البلاغة تقارب بلاغة الامام علي في (نهج البلاغة) :

---

١٠٧ – ديوان جعفر الحلي (سحر بابل) ٢٠٨ .

فاليكها غراء ترفل بالثنا لا بالحرير
يلهي الفرزدق حسنها عن شتم صاحبه جرير
نهج البلاغة ما تحرر لا مقامات الحريري[١٠٨]

وعبد الباقي العمري يصف قصيدة احد الشعراء الدائرين في فلكه[١٠٩] ، مخمسين ومشطرين شعره فيقول عنه العمري :

حبيب اذا انشا صريع اذا انتشى
بديع اذا وشى غريض اذا غنى[١١٠]

فهو يجمع المشاهير ، حبيب بن اوس الطائي ، وصريع الغواني ، وبديع الزمان والغريض المغني المشهور .

أما أحكام غير الشعراء فكلها مبالغات منفرة ، حين يزعمون للشاعر فهمهم لقصيدته فيصدرون احكاما في غاية السخف والغلو وهذا احدهم يصف قصيدة السيد حيدر الحلي بأن (ابا تمام لو رآها لاعترف بانحطاطه عن ذياك المقام .. أو امرأ القيس لما امترى انها ابلغ من شعره ، او عمر بن ابي ربيعة لما شك انها ارق من سلوكه في نظمه ونثره ، او حسان بن ثابت لاستحسنها وثبت عنده انك امام البلاغة او زهير بن ابي سلمى لتاه عجبا من رونقها الازهري وعلم انك مصدر الحكمة في هذه الصياغة »[١١١] .

وبالغ بعضهم باكثر من ذلك فقسم الشعر العربي كله مناصفة بين المتنبي والسيد حيدر الحلي[١١٢] ، وفضله بعضهم على الشريفين الرضي والمرتضى وعلى مهيار وكشاجم ايضا[١١٣] . وحتى مطلع القرن العشرين ظل من يؤكد ، كعبد العزيز الجواهري ، ان محمد سعيد الحبوبي يفضل كل شعراء العربية ، جاهليين ومخضرمين ومحدثين ومولدين .[١١٤]

---

١٠٨ ـ ديوان صالح الكواز ص ٥٧ .

١٠٩ ـ من المعروف عن هذا الشاعر انه كان موظفا في الدولة ، وكثيرا ما نقرأ في ديوانه حرص الشعراء على تخميس قصائده السخيفة وتقريضها ، منهم شعراء مغمورون كالشيخ جابر الكاظمي والشيخ عباس النجفي وعبد الغفار الموصلي ، ومنهم مشهورون كحيدر الحلي وصالح التميمي والأخرس وعبد الغني جميل . انظر : الترياق الفاروقي ص ٢٦٤ ، ٢٥٧ ، ٢٥٠ ، ٢٠٧ ، ٢٠٦ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٦ . وكان يخلع على فقراء الشعراء الخلع ويقربهم . انظر ديوان الكواز : المقدمة .

١١٠ ـ الترياق الفاروقي ٢٦٣ .

١١١ ـ ديوان السيد حيدر الحلي ج ٢ ص ٢٠٨ .

١١٢ ـ المصدر السابق ج ١ ص ١٠ .

١١٣ ـ البابليات ـ اليعقوبي ج ٢ ص ١٥٥ .

١١٤ ـ ديوان محمد سعيد الحبوبي ص ١١ .

ولا عجب بعد هذا كله اذا وجدنا المبالغات المنفرة تشيع في قصائد شعراء القرن ، وتلمسنا الغلو في تشبيهاتهم وعواطفهم . فاذا ما وصلت السيد جعفر الحلي هدية ممدوحيه فانها تحمل اليه ما حمل قميص يوسف ليعقوب فرد بصره :

جاءت الي هدايـــاكم كأن بها
ريح القميص الذي وافى ليعقوب[115]

وعبد الباقي العمري يتملق رئيسا ومرؤوسا فيصفهما :

قلبـي ولبـي سليمـــان وأصفه . ذاك الرئيس وهذا اخير مرؤوس
يأتيه قبل ارتداد الطرف من طرف بألف عرش عليه الف بلقيس[116]

فليس لنا إذن أن نتوقع عواطف إنسانية طبيعية ولا مشاعر إنسان سوي ، فاذا ما توفي أحدهم ، فان كتاب الله قد فقد في رأي جعفر الحلي :

قم نعـــزي الديـــن في حادثة إنــه قد فقــد اليــوم الكتابا[117]

أما السيد حيدر الحلي ، فقد دفن الدين والدنيا لموت المرثي :

قد خططنـــا للمعـــالي مضجعاً ودفنا الدين والدنيا معاً[118]

وإذا مدح الشاعر أحد الأمراء ، فانه يزعم أن الله خلق أميراً واحداً في هذا الكون ، وهو ممدوحه :

أمـــير كأن اللـــه سواه وحده فما قبله قبل ولا بعــده بعد[119]

والظريف ان ناشر ديوان الشاعر قد أبدى امتعاضه واعترض على مبالغة الشاعر هذه ، لا بسبب قبحها وكونها غير معقولة بل لأنها تحوي بتفضيل هذا الممدوح على كل الامراء والمخلوقات بما فيهم الانبياء والرسل والأئمة ، ومنهم أمير المؤمنين علي بن أبي طالب . لكنه يوافق الشاعر على مبالغة أكثر سخافة حين يقول :

فعبدهـم بـــين الاجانـــب سيد وسيدهم للضيـف في بيتـه عبد

---

١١٥ ـ سحر بابل ٥١ .
١١٦ ـ الترياق الفاروقي ٤١٩ .
١١٧ ـ سحر بابل ص ٦٣ .
١١٨ ـ ديوانه ج ٢ ص ١٢٢ .
١١٩ ـ سحر بابل ١٦٩ .

- فيعلق الناشر بقوله « .. هكذا ينبغي أن تمدح العرب ، وحبذا لو كان كل مدحه لهم من هذا القبيل » .[120]

أما الأخرس فيجعل ممدوحه مختلفاً عن البشر ، اذ هو يصنع الجميل في كل حركة من حركاته يأكل الجميل ، ويشربه ويسمعه ويطلبه ، بل ان (صنع الجميل) غدا وقفاً عليه :

وقف على صنـع الجميـل جنابه فكأنمـــا هو لو نظـــرت غذاؤه

وطعامــــه وشرابـــه وسماعه ومرامـه ورجـــاؤه وصفاؤه[121]

وقبح التشبيه ولا شك راجع في البيتين الى ان (صنع الجميل) ارتبط بمجموعة من العمليات الانسانية العادية جدا في الوقت الذي حرص الشاعر ان يبلغ قمة الغلو والمبالغة في تعظيم ممدوحه ، لكنه فشل في اعطاء (صنع الجميل) قيمته العادية تماما . ثم جاءت لفظة (جنابه) العامية الدخيلة لتزيد الى رداءة التشبيه رداءة الضعف ، كما ان تكرار هذه الواوات العاطفة قد زاد هو الآخر نسيج البيتين ركة واضطرابا .

ولن نتعرض الى مبالغات الشعراء في وصفهم السلطان او الوالي ، فتلك قضية يطول الحديث عنها وتغدو قضايا المنطق والصفات الانسانية غير واردة تماما[122] . لكننا نجد صفات الموظف الاداري البسيط الذي يرد الى مدينة كالحلة مثلا ما يكفي للتدليل على هذا النوع من الغلو والمبالغة . فهو حين يدخل البلدة فان الخصب قد دخلها ونأى عنها الجدب ، وحتى ماء الفرات بات عذبا نميرا يجري من الفردوس بسبب طلعة هذا الموظف البهية ، كما يقول الشيخ يعقوب الحاج جعفر :

يحل الخصـــب أرضـــا حل فيها وعنها الجدب والاعســـار يسري

الى ان يقول :

تخال بهـــا الفـــرات العـــذب لما جرى من كوثر الفردوس يجري[123]

على ان قضية المبالغة قد لا تتخذ هذا الشكل السيء الذي يشكل سمة

---

١٢٠ - المصدر السابق . ص ١٦٩/الحاشية .

١٢١ - الطراز الانفس ص ١٤ .

١٢٢ - انظر على سبيل المثال ديوان السيد حيدر الحلي ج ٢ ص ٢٠ ، وديوان السيد جعفر : سحر بابل ص ٥٣ . وانظر ديوان الاخرس ص ٩٥ .

١٢٣ - ديوانه ١٠٥ وما بعدها .

بارزة من سمات الشعر في القرن التاسع عشر . فربما تطلب المبالغة في الشعر حين ترتبط بخيال عميق واصيل عند الشاعر على ان يرتبط هذا الخيال وتلك المبالغة بتجربة شعورية يغدو خلالها انفعال الشاعر واحاسيسه في مواضع اصيلة صادقة . فنحن لا نشك لحظة ان السيد جعفر الحلي يمتلك تجربة صادقة ، او انفعالا اصيلا حين تغزل قائلا :

اني شكرت نحول جسمي بالمها	اذ صرت لم امنع بكل حجاب
ان اغلقت بابا فقلبي طائر	والجسم ينفذ من شقوق الباب
فانا بعكس ذوي الهوى اذ دأبهم	ذم النحول وشكره من دأبي [١٢٤]

فهذا الشاعر ، كما يبدو من ابياته ، لا يمتلك مشاعر العشاق واحاسيس المحبين الصادقة ، كما انه لا يمر بتجربة الحب الانسانية وينفعل بمؤثراتها . ومعنى ذلك ان ما يسمى (بالانفعال الأصيل الفريد) الذي يمكننا بواسطته اكتشاف الفرق الشاسع ما بين التوهم والخيال الحقيقي ، مفقود وقد حل محله (رابط عقلي) خال من العاطفة ولده هذا (المنطق) الذي يتحكم ابيات الشاعر . ثم جاءت هلهلة النسيج وركاكته كما في قوله (بالمها) (فانا بعكس) (من دأبي) لتزيد في رداءة الأبيات مع هذه التعابير التقريرية الجاهزة (اني شكرت ، لم امنع ، ينفذ من شقوق الباب ، ذم النحول ...) وبدا الطباق مقصودا لذاته في البيت الثالث ما بين (ذم النحول) و(شكره) مما زاد في عقم الخيال والفكرة معا . على ان المتلقي لا بد وان يلتفت الى هذه التجربة الكاذبة باحثا عن مدى الصدق فيها ، ذلك ان مبالغة الشاعر في (ضمور جسم المحب الى درجة امكان نفاذه من شقوق الباب) متخذة هذا الرابط العقلي المنطقي تغدو نكتة تثير سخرية المتلقي أكثر مما تحرك فيه عناصر المشاركة والتواصل والالتحام بتجربة الشاعر .

وسنجد ان شعراء العراق في هذه الفترة مغرمون بهذا النوع من المبالغة والغلو المبنيين على الايهام في برودة عقلية لا تمت الى العمل الفني بصلة . وسنكتفي بأبيات عبد الغفار الأخرس ، وهو يصدر لنا تجربته في الحب ، وعلاقته بالحبيب :

وظبي دعتني للحروب لحاظه	وهيهات من تلك اللحظات خلاص
تصدى لحرب المستهام وما له	سوى اللحظ سهم والنقاب دلاص

---

١٢٤ ـ سحر بابل ٦٠

فلما اجلت الطرف ادميت خده

وأدمى فؤادي والجروح قصاص[125]

فالأخرس وصل في مبالغاته حد الكذب الصراح ، فقد نقبل ــ على مضض ــ هذا الغزل المليء بالحروب والسهام والجروح والدماء من احد فرسان الجاهلية ، وربما نقبله من المتنبي او ابي فراس الحمداني ، فلقد خاضا معارك وتسرب الى ملكة الخيال عندهما كثير من صورها ، اما ان يكون الأمر مع شاعر بائس يقف على ابواب موظفي الدولة يمدحهم ، ولم يمسك طوال عمره سيفا ولم يرم بسهم بل عرف بالجبن وخاف اجراء جراحة لشفاء لسانه من الخرس[126] ، فأمر لا يثير في متلقيه غير السخرية من هذه المبالغات التي اكتملت وفق المنطق العقلي في نهاية البيت الثالث . ويتساءل المتلقي : اية نظرة تلك التي جرحت خد المحبوب فسالت دماؤه ؟ ثم أهذا هو الحب ورقة الاحاسيس وجمال المشاعر حين تصور تجربة الحب الانساني ؟ والسؤال الاخير : هل نطلق على هذه الأبيات سمة الغزل ام سمة العراك والحرب ؟

ومن هنا، من كذب التجربة الشعورية وزيفها عند اغلب شعراء العصر يمكننا ان نفهم تلك الاشارات التي ترد في الدواوين عن القصيدة الواحدة حين تصبح اساسا لمجموعة من المناسبات التي تدعو الشاعر ان يقول فيها شعرا، فالشاعر، كما في حالة السيد جعفر الحلي مثلا من عادته احيانا او عند ضيق الوقت اتفاقا استعار او استرد بعض بنات افكاره وادخل الثيبوبة على افكاره، فأخذ قطعة من غزل هذه القصيدة، وقليلا من مديحها، مع يسير من التغيير وجعلها في تهنئة بعض السادة...[127] وربما «يحول الشاعر القصيدة من ممدوح الى ما هو اعلى منه »[128] ومعنى ذلك ان صدق التجربة واصالة الانفعال تبدو مسألة غير واردة مما يدعو الشاعر فعلا الى البحث عن مبالغات ومغالاة في العواطف والتشبيهات ليسد بها هذه الثغرة من ثغرات العقم .

---

١٢٥ – نهضة العراق الادبية ــ محمد مهدي البصير ص ١٢٤ .

١٢٦ ــ المصدر نفسه ص ١١٥ .

١٢٧ ــ سحر بابل ص ١٠٥/ الهامش . وانظر التغيير البسيط في القصيدتين ص ١٠٠ ــ ١٠٦ .

١٢٨ ــ المصدر السابق ص ٣٥٨/الهامش .

ظاهرة الركاكة

ونعني بالركاكة ان يبدو الشاعر في حرفيته وقد غمضت عليه اساليب لغته، فهو غير متمكن منها، ولا يتعامل معها معاملة الواثق المقتدر، بسبب جهله كثيرا من اسرارها وجمالها ومفاتيحها، مما يجعله اسير خوف دائم من الوقوع في اللحن وخطأ التراكيب، وتبدو المفارقة شديدة اذا ما تعاملنا مع النص الادبي من وجهة نظر حديثة وقرنا الفكرة القائلة.. «ان كل عمل ادبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة»[١٢٩]، فالانتقاء والاختيار عملية في غاية الدقة والاهمية بالنسبة للاديب في حالة امتلاكه لمادة اللغة، سواء في الاستعمال التاريخي للمفردة ام في اسرار تراكيبها، لأن ذلك بطبيعة الحال سوف يقود، الى التوليد والاستعمالات الجديدة. ومن هنا يمكننا ان نفهم على وجه من الوجوه حالة الشاعر في القرن التاسع عشر وهو يتعامل مع لغته من رؤية غامضة، يتلمس طريقه اليها في دروب مظلمة.

ومرجع ذلك في رأينا سببان : أولهما ضعف العصر كله وجموده على حالة الضعف. ثم الى ثقافة الشاعر البسيطة التي تعلمها في الكتاتيب ثم درس على احد المدرسين في حلقة من الحلقات على الطريقة القديمة وانطلق بعدها الى الحياة العامة لكسب عيشه. وقلما يعاود الشاعر النظر في كتب الادب واللغة والشعر. حتى ان بعضهم كالسيد جعفر الحلي يتباهى بأنه فهم العلم وملك (ابكار المعاني) وهو لا يملك كتابا:

ملكت فكرتي بكار المعاني   والى اليوم ما ملكت كتابا[١٣٠]

واكثر من ذلك ما يحدثنا عنه ناشر ديوانه «الذي كان سمير اكثر لياليه وعشير طول ايامه»[١٣١] ان هذا الشاعر، ويمكننا اعتباره نموذجا لشاعر العصر، لم يكن «يحفظ ولا مقدار مائة بيت ولو متفرقة من شعر العرب او من بعدهم الى عصره»[١٣٢] ويحاول ناشر الديوان زيادة اعجاب القارىء بهذا الشاعر فيكشف عن بضاعته تماماً فيقول «.. انه كان ينظم الشعر وكأنه يتكلم الدارج من غير

١٢٩ ـ ويليك ـ وارين : نظرية الادب ص ٢٢٣ .
١٣٠ ـ سحر بابل ص ٨١ .
١٣١ ـ المصدر السابق : مقدمة الناشر ص ١٣ .
١٣٢ ـ المصدر نفسه والصفحة .

تعاب روية ولا اعمال فكرة ولا كظة خاطر ولا عصرة جبين.. ولسهولة قول شعر عليه على ما عرفت من شدة محنه وابتلائه؛ كان مكثرا منه، فكأن لا جلس ولا يقوم على الاكثر الا وقال الابيات او البيتين فما فوقها... وكان ربما ـب ـاء او قهوة او دخانا او داعب جليسا او غير ذلك فيورد غرضه ببيتين من شعر هما اجلى في اداء مراده من الكلام والقول والمتعارف حتى للعامة من ناس من الدهماء وربما كان يأتي الى بيت من يريد فلا يجد ربه فيكتب على جدار حاجته او سلامه شعرا ويذهب.»[١٣٣]

ولعل هذا النص لا يكشف لنا بوضوح بساطة ثقافة الشاعر وحسب، نما يقدم لنا فهم العصر لمسألة الخلق الفني. والظاهر ان العصر لم يفرق بين نظم العادي والشعر بما يتطلبه من تجربة ومعاناة وخلق وابداع. والا فما معنى ان يكون الشاعر على حظ قليل من الاطلاع على الموروث وغير مثقف، ولا يمتلك كتابا، ومع ذلك ينظم الشعر الكثير، بل ويسخره في حاجاته اليومية لبسيطة دونما تعب او ارهاق؟. بل نحن نجد بين شعراء هذا القرن من هو شد ضحالة في ثقافته من السيد جعفر الحلي. فهذا الشاعر الشيخ حمادي الكواز مشهور بانه كان اميا لم يقرأ ولم يكتب وكان لا يعرف نحوا ولا صرفا ولا لغة ولا عروضا[١٣٤]، ومع ذلك فالرجل ينظم الشعر وحين يجادل في مسألة لغوية او صرفية كان يقول لمجادله (راجعوا كتبكم فالقول لي)[١٣٥]

والواقع ان الشعر في هذا القرن كما وصفه العقاد «كان نظما كانه نوع من التدريب على العروض»[١٣٦] ليس في العراق حسب، انما في البلاد العربية كلها. ولقد كان العصر برمته ركيكا جامدا حتى «كان الخطأ فاشيا والصواب نادرا ومحصول الكتاب والشعراء من اللغة العربية لا يزيد على بضع مئات من الكلمات المبذولة قلما تستخدم في مواضعها على حسب معناها الصحيح»[١٣٧]

وامثلة ذلك في الشعر العراقي كثيرة وعديدة. فهذا الشاعر الذي (لا يملك كتابا) ولكنه ملك (بكار المعاني) لا يعرف احكام الاسم المنقوص ومواضع نصبه فيقول مثلا:

شكت خيولك طول الكد والتعب   مهلا فما تركت عاص من الادب[١٣٨]

---

١٣٣ ـ المصدر السابق والصفحة .
١٣٤ ـ البابليات ـ اليعقوبي ج ٢ ص ٥٩ .
١٣٥ ـ المصدر السابق والصفحة .
١٣٦ ـ ١٣٧ ـ انظر مقالته (الحركة الادبية) مجلة الكتاب ـ السنة السادسة . عدد يناير ١٩٥١
١٣٨ ـ سحر بابل ص ٤٥ .

وهو لا يعرف صيغ الجموع، فيجمع (قدح) على (قداح) قائلا:

بدون لقاك ليس لنا التذاذ   ولا تحلو المدامة والقداح[139]

ومعروف ان جمع (قدح) (اقداح) اما (القداح) فجمع (قدح) وهو عمود السهم قبل ان يوضع فيه النصل ·ويجمع (قصر) على (اقصر) [140]. و (جناح) على (اجناح) [141] ولا يعرف ان مضارع (مار) هو (يمور) وليس (يمار) كما في قوله:

كم ثاكل ناحت على كورها   نوحا تكاد الارض منه تمار[142]

وهذا عبد الباقي العمري يؤرخ لحادثة من الاحداث، فلا يجد بأسا من ايراد قافية مغلوطة نحويا، لتجيء مطابقة لحساب الجمل الذي صار عندهم من غايات الشاعر:

فتحت ولاية شهرزوز فارخوا   بسديد رأيك فتحت بابانها[143]

ولئن تحكمته القافية في ذلك، فليس هناك من مبرر لرفع المضارع بعد لم الجازمة في قوله من القصيدة القادرية:

قد كلفوه للقضا فأبى ولم   يرضى وطال بسجنه استمراره[144]

وعبد الغفار الاخرس يزيد في الفعل الثلاثي (رمى) فيجعله (أرمى) دون وجه صواب :

اراش سهام مقتله غرير   اذا ارمى بها قلبا اصابا[145]

والشاعر هادي النحوي يحذف ياء الاسماء الستة في كلمة (ابيه) ويجعلها (ابه) لتلائم الوزن، دون ان يكون ذلك من ضرورات الشعر، ويستعمل (في) مكان الباء استعمالا ركيكا:

مصداق ذاك سليله   فالابن في ابه اقتدى[146]

١٣٩ ـ المصدر السابق ١١٣ .
١٤٠ ـ المصدر نفسه ١٩٥ .
١٤١ ـ المصدر نفسه ص ٢٠٤ .
١٤٢ ـ المصدر نفسه ٢١٤ .
١٤٣ ـ الترياق الفاروقي ٢٤٠ .
١٤٤ ـ المصدر السابق ٢٠٨ .
١٤٥ ـ الطراز الانفس ٣٥ .
١٤٦ ـ البابليات ج ٢ ص ٢٨ .

والسيد حسين السيد سلمان يرفض حذف حرف العلة في فعل الطلب فيقول:

من سره ان يرى كل الورى جمعت   بواحد فليرى ما فيــك وليقف[147]

وقد يقع في امثال هذه الاخطاء الفاضحة من اجيز بالاجتهاد والفتوى من مشاهير علماء العصر كالسيد جعفر القزويني الذي يوصف علمه بـ«البحر الذي لا ينزف»[148] لكنه مع ذلك يخطىء في نصب المفعول به فيقول:

بمعــــان قد خالهـــا لمعان   في الدياجي بنورها يستضاء[149]

والامثلة كثيرة، ولسنا في موضع الاستقصاء.

واذا كانت تلك السمات مصدرها مسؤولية الفنان وضحالة ثقافته، فان مجتمعه يتحمل نصيبه من مسؤولية ركاكة الفن والشعر بخاصة. ذلك ان ركة الشعر غالبا ماتجيء نتيجة لحالة الازدواج اللغوي التي يعيشها الشاعر حين يكون الفرق شاسعا ما بين لغة الشعر وبين لغة الحياة اليومية. وفي هذا القرن كان الخلاف شديدا ما بين اللغتين، وقلما كان الشاعر مفهوما ليس من العامة فحسب وانما حتى من علية القوم ووجوه المجتمع الذين يتجه اليهم الشاعر بفنه في اغلب الاحيان. يصفهم جامع ديوان السيد جعفر الحلي قائلا «.. اما الوجهاء والامراء والاعيان وارباب الثراء فلا أغالي اذا قلت ان اكثرهم او جلهم لا يفرقون في العربية الفصحى بين الهرة والهرير، بل ولا بين البعرة والبعير، ولا يعرفون من الشعر والشعور سوى مرادفاتها من الشعر والشعير..»[150]

ومن هنا، وفي حالة غياب النقد، شاعت في دواوين الشعراء الفاظ عامية ودخيلة يستعملها الشعراء دونما حرج او تردد. فعبد الباقي العمري يستعمل لفظة (الوابور) العامية.

طردا وعكســا تركتــم فلك فكرته   في يم غم بعيد الغور وابورا[151]

ولفظة (جناب) التركية شاعت في استعمالات الشعراء ونجدها تتكرر في معظم الدواوين، يقول الاخرس:

وقف على الصنع الجميــل جنابه   فكأنما هو لو نظــرت غذاؤه[152]

والواقع ان الفاظا تركية كثيرة لم يتحرج الشاعر العربي من استعمالها في

---

١٤٧ ــ المصدر السابق ص ٣٦ .
١٤٨ ــ المصدر نفسه ص ١١٧ .
١٤٩ ــ المصدر نفسه ١١٩ .
١٥٠ ــ سحر بابل المقدمة ص ٧ .
١٥١ ــ الترياق الفاروقي ٣٨١ .
١٥٢ ــ الطراز الانفس ص ١٤ .

ثال (خان) و (خاقان) و (فرمان)، ولا سيما من كان منهم على
ئر الدولة امثال الشاعر عبد الباقي العمري. على ان اللغة التركية
بين الناس اكثر من شيوع العربية وبخاصة في المدن مما اثارت
ظاهرة دهشة الرحالة (بكنجهام) حين زار بغداد في ولايـة داود
باشا.[١٥٣]

ومن هنا لا يجد الشاعر مانعاً ، كعبد الباقي العمري مثلا من ورود الفاظ تركية وفارسية في قصيدته ، بل نجد في ديوانه ضربا من النظم ، ما يزال شائعا في الشعر العامي ، يسمونه (الملمع) بحيث تجيء القصيدة وقد نظمها شاعر او اكثر اصدارها بلغة عربية واعجازها بالفارسية او التركية او يتبادل الشاعران اصدارها واعجازها بالتركية والعربية .[١٥٣ب]

ولئن وجدنا هذه النماذج في شعر عبد الباقي العمري، وهو من اشهر شعراء القرن، بدوافع التقرب للولاة والحكام، فان كثيرا غيره من الشعراء كانوا يعانون قضية الازدواج اللغوي مع العامة من الناس، فاذا بهم يخلطون في بعض قصائدهم العربية الفصحى بالعامية الدارجة كالذي نجده في احدى قصائد السيد جعفر الحلي، مما اضطر ناشر ديوانه الى حذف اكثر ابياتها بسبب عامية الفاظها، وما بقي منها جاء حافلا بالالفاظ الدارجة والعامية والدخيلة [١٥٤] على ان بعض الشعراء حرص ان تجيء قصيدته منظومة باللغة العراقية العامية واشتهر منهم السيد باقر الهندي، وكاظم السبتي والسيد ميرزه الحلي والشيخ يعقوب الحاج جعفر.[١٥٥]

ولا شك ان ذلك كله قد تم في غيبة النقد الادبي عن ساحة الشعر، اذ لم يكن يعرف شيء عن نقد الشعر وتقويمه وتوجيه الشعراء الى الابداع والاصالة، وانما كان هناك (تقريظ) للدواوين والشعراء. وهذه (التقاريظ) محشوة بعبارات المدح والمجاملات المفخمة واضفاء صفات (العظمة) و(الخلود) على ذلك الشعر الركيك العقيم[١٥٦]

---

١٥٣ _ Buckingham, J.S., Travele in Mesopotamia. P.546.

(١٥٣)ب انظر نماذج من ذلك : الترياق الفاروقي ص ٢٧٤ ، ٢٧٨ .

(١٥٤) سحر بابل ٢٦٨ .

(١٥٥) انظر ديوان الشيخ يعقوب الحاج جعفر ص ١٤ .

(١٥٦) انظر نماذج منها : النقد الادبي في العراق ــ أحمد مطلوب ص ١٨ ــ ٢٣ .

بعد ان استعرضنا ظواهر العقم الفنية في شعر هذا القرن فلا بد من ان نتبين نتائجها الخطيرة على الشعر في نسيجه، والشاعر في علاقته بالحياة والتعبير عنها.

ويحسن بنا ان نلخص مفهومنا لظاهـرة (العقـم) من خلال ما استعرضناه من الظواهر، ونعني بمصطلح (العقم) خلو الفن من الاصالة والابداع والتوليد واحداث الجديد، فهو لا يمتلك القدرة التامة، ولا البذور الحية لتجاوز الموروث وتخطيه وحتى الانتفاض عليه احيانا.

ومعنى فقدان الاصالة في اي فن من الفنون، خلال فترة تاريخية ان تسوده قيم الفترات التاريخية التي سبقته ومواصفاتها. ولئن بدت هذه القيم والمواصفات مقبولة في حدود عصرها السابق، فانها ستبدو ناشزة تماما في عصر آخر بحيث يبدو هذا العصر عقيما :

لا بسبب تعامله بمواصفات واحكام وقيم ليست من نتائجه فحسب.

بل، لأن العلاقة ما بين الفن والحياة نفسها تكاد تنعدم تماما. ويعيش الفن في انعزال وانغلاق تامين. فهو لا يتواصل مع الحياة ولا يتعامل مع نبضها.

ويترتب على ذلك مجموعة من النتائج: اخطرها، ان الفن يصبح شيئا من الصناعة والألاعيب والتسلية، بحيث ينزع فيه الفنان عنه مهمة التعبير عن الحياة، واتخاذ مهمة جديدة اقرب ما تكون الى مهام الهواة اللاعبين ومثيري الانتباه. وسنناقش هذه القضايا الثلاث بشيء من الايجاز.

يشكل الموروث الفني للشاعر خلفية هامة ثرية بالتجارب والخبرات والقيم والدلالات. ولا يعقل تطور اي فن من الفنون دون ان تكون وراءه خلفيات الموروث ودلالاته. والمهم في قضية هذا الموروث، طريقة الفنان في التعامل معه. ولعل طريقة التعامل كفيلة بتوضيح جزء كبير من مشكلة الاصالة والعقم. فالفنان الاصيل لا يتسلمه تسلم التركة الثقيلة الموروثة بسبب تمتعه بما يسمى (الحس التاريخي)، وهذا الحس كما يصفه اليوت «يتضمن ادراكا لمضي الماضي وشهوده في الحاضر..»[١٥٧]. ومعنى ذلك ان (وعي) الفنان، لدوره، وبحاضره سوف يتدخل بشكل حاسم في اختيار قضايا معينة من هذا الموروث، والضغط على جوانبه المضيئة. وافادته من ذلك كله باستعماله بطريقة متفردة بحيث يجيء ملتحما بنسيجه المعاصر وفق معادلة دقيقة متوازنة مؤداها انه

(١٥٧) ت.اس. اليوت الشاعر الناقد ـ ماثيسن . ترجمة احسان عباس ص ٧٣ .

كلما خلص نسيج القصيدة الحديثة من آثار التجارب السابقة القديمة وانطمست معالم المواد الاساسية واستطاع الشاعر من خلال عملية التخيل والابداع صهر الالفاظ والتراكيب والصور الموروثة صهرا جديدا واختفاء اشاراتها ومصادرها الاولى، كلما ازدادت القصيدة قوة وثراء واصالة.

اما الفنان الذي لا يملك اصالة، وبالتالي لا يمتلك (الحس التاريخي) فسوف يتسلم موروث امته تسلم التركة الثقيلة، وكلما قل حظه من الابداع والوعي كان تعامله مع هذه التركة اكثر مباشرة وسوءا. ويكون العكس صحيحا كلما تمتع الفنان بقسط من الاصالة والوعي. فهو يفيد من هذا الموروث حين يتعامل معه بطريقة غير مباشرة في التقليد والمحاكاة ثم المعارضة. وقد تشكل هذه المرحلة، في عصور الجمود والانحطاط، بدايات الوعي ومقدمات البعث والتحرك، كالذي نراه متمثلا في مدرسة البارودي واسماعيل صبري الاحيائية، حيث نلمس قدرا من استقلال الشخصية وشيئا من الثقافة المعقولة. ونجد آثار ذلك واضحة في رؤية البارودي للتراث الشعري، ففي مختاراته ـ على سبيل المثال ـ لا نجد اثرا للشعر الجاهلي وحتى الاسلامي، وانما اقتصرت على الشعراء المولدين ابتداء ببشار وانتهاء بابن عنين، متتبعا التسلسل التاريخي.[158] ولقد كان ذوقه على درجة من النضج فاختار لأكبر شعراء العربية كالمتنبي وابي تمام والبحتري وابن الرومي وابي العلاء والشريف الرضي وابي فراس الحمداني، وابي نواس ومسلم بن الوليد ومهيار الديلمي...[159]

ولا شك ان البارودي قد اكتسب مجموعة من الخبرات والقيم بمراجعته لهذا الموروث، لعل ابرزها في شعره «بعده عن التكلف، واظهار ما في النفس، وتصوير مشاعره السارة والحزينة دون اخفاء اي شيء منها»[160] وحتى في موضوعاته نجده ـ على الرغم من اهتمامه بموضوعات الشعر التقليدية ـ ذا عناية خاصة بغرضين خلع عليهما كثيرا من ثياب الجدة، اولهما شعر الوصف، ووصف الطبيعة خاصة، ثم الشعر السياسي والحنين الى الوطن وتصوير احداثه الكبرى،[161] واهم من ذلك كله، إلحاح غنائية الشعر العباسي على وجدانه وفي فكره، حتى نجده يعرف الشعر الجيد بقوله«.. ما كان قريب المأخذ، سليما من وصمة التكلف، بريئا من عشوة التعسف، غنيا عن مراجعة الفكرة..»[162]

---

(١٥٨) انظر مختارات البارودي ج ١ ص ٣ .

(١٥٩) بشأن مختارات الشعراء وعدد الابيات المختارة منهم وتوزيعها على الأغراض ، ينظر الجزء الرابع من المختارات ـ المقدمة .

(١٦٠) في الادب الحديث ـ عمر الدسوقي ج ١ ص ٢٢٥ .

(١٦١) المصدر السابق ١٩٧ ـ ٢١٩ .

(١٦٢) المصدر نفسه ١٨٦

اما الشاعر العراقي، وفي فترة البارودي ذاتها، فقد تعامل مع موروثه بطريقة سيئة تماما، لاسباب مرت بنا. فألفية ابن مالك في النحو تأخذ كثيرا من اهتمام عبد الباقي العمري، وهو من ابرز شعراء القرن. فاذا هو معجب بها كـل الاعجـاب يسمـيهـا (ام الاراجيز)[163]. فيشطرها ويخمسها ويقرضها ويضمنها بعض شعره.[164] ولا نجد مبررا لكي نمثل نماذج من محاولات العمري في هذا الشأن، فألفية ابن مالك ليست سوى ارجوزة تعليمية ليس فيها ما يمكن تسميته شعرا، الا ان الغريب في اهتمامات الشاعر العمري استغلالها في غرض المدح، فمرة صدر اعجازها بمدح السلطان عبد المجيد[165] والثانية شطرها في مدح احد موظفي الدولة في بغداد[166]. ومما شاع في هذا العصر (المقصورة الدريدية) وهي اقرب الى النظم التعليمي في الاخلاق والحكمة وما الى ذلك، تقع في ٢٢٩ بيتا وتنسب لابي بكر محمد بن الحسن بن دريد.

ولقد شطرها العمري[167] كما خمسها محمد رضا النحوي[168]. وعني الشعراء بهمزية البوصيري وبردته، فشطرتا وخمستا وضمنتا[169] كما حظيت بعض قصائد ابن الفارض بعناية الشعراء[170]. والواقع ان عناية الشعراء بهذه النصوص، ليس سببها ما فيها من صور وجزالة وخيال، وانما بسبب اجوائها الدينية فحسب، حتى لقد ذهب بعضهم الى مدح هذه القصائد وشاعرها كالذي فعله حسين العشاري في (المواهب الالهيـة في مدح القصيـدة البوصيرية)[171].

على انا نجد بعض نماذج الشعر العباسي تأخذ طريقها الى اهتمام الشعراء، لسبب ديني ايضا، كمحاولات السيد حيدر الحلي تقليد بعض قصائد الشريف الرضي ومهيار الديلمي بسبب من عقيدتهما الدينية. فقد قرأهما واطلّع على ديوانيهما (ولم يفته بيت واحد من شعرهما)[172] الا اننا مع ذلك لا نلمس رقة الشريف وصوره البارعة وغنائيته ولا سيما في قصائده

---

(١٦٣) الترياق الفاروقي ص ٢٣١ .

(١٦٤) المصدر السابق . انظر تشطيرها ص ٢٢١ وتصدير اعجازها ٣٤٨ .

(١٦٥) المصدر السابق ٣٤٨ .

(١٦٦) المصدر نفسه ٢٣١ .

(١٦٧) المصدر السابق ٣٠٤ .

(١٦٨) البابليات ـ اليعقوبي ج ٢ ص ١٥ .

(١٦٩) انظر تخميس العمري ـ الترياق الفاروقي ص ٧ . وانظر تخميس محمد رضا النحوي للبردة ـ البابليات : اليعقوبي ج ٢ ص ١٤ . وانظر تخاميس الشعراء الآخرين (الشعر العراقي ـ يوسف عز الدين ص ٩٧ ـ ١٠٠) .

(١٧٠) انظر تخميس العمري لكافية ابن الفارض ، الترياق الفاروقي ص ٨٢ . وانظر تخميس القصيدة العرفانية الميمية لابن الفارض عند الشاعر محمد رضا النحوي . البابليات ج ٢ ص ١٤ .

(١٧١) انظر الشعر العراقي ـ يوسف عز الدين ص ٩٩ .

(١٧٢) نهضة العراق الادبية ـ محمد مهدي البصير ٦٠ .

المشهورة بالحجازيات، كما لا نجد من خيال مهيار وصوره الشعرية شيئا في نسيج السيد حيدر. انما نجده يقصد معانيهما يرددها ويقلدها وينقلها نقلا كقوله:

تباريح اعطين القلوب وجيبها

وقلن لها قومي من الوجد واقعدي[173]

نقله عن بيت الشريف:

قذفوك في غمائهـا وتباعدوا   عنها وقالوا قم لنفسك واقعد[174]

وكقوله :

ولكن رمى من غمرة ما أصابها   بمثلك رام منه يرمي فيعطب[175]

نقله عن بيت الشريف :

كما خرق الرامي بسهم رميه   واعرض علما انه سوف يعطب[176]

يقول السيد حيدر:

ان دعوا خفوا الى داعي الوغى   واذا النادي احتبى كانوا الثقالا[177]

نقله عن بيت الشريف:

وترى خفافا في الوغى فاذا انتدبوا   وتلاغط النادي رأيت ثقالا[178]

ومثل هذا الاخذ والتعامل يجيء في شعره في تأثره بمهيار، فاذا قال مهيار:

اذا راق صبح فالحصان مصاحب   وان جن ليل فالحسام ضجيع

قال السيد حيدر:

وله الطرف حيث سار أنيس   وله السيف حيث بات ضجيع[179]

والواقع ان تعامل السيد حيدر مع شعر الشريف ومهيار لا يجيء على شكل

---

(١٧٣) ديوانه ج ١ ص ٧١ .
(١٧٤) ديوان الشريف الرضي ، ط بيروت ١٣٠٧ ج ١ ص ٢٧٢ .

(١٧٥) ديوانه ج ٢ ص ٦٩ .
(١٧٦) ديوان الشريف ط بيروت ١٣٠٧ ج ١ ص ٦٣ .
(١٧٧) ديوانه ج ١ ص ١٠١ .
(١٧٨) ديوان الشريف ط بيروت ج ٢ ص ٦٧٢ .
(١٧٩) ديوانه ج ١ ص ٨٧ .

معارضات لاشهر قصائدهما فلعل قلة حظه من الجزالة والقوة لا تمكنه من مجاراة النماذج العالية، وانما هو يلقط منها ابرز معانيها في بضعة ابيات. ومن هنا فان تأثره بهذا الشكل لا يحفز الدارس على عقد المقارنات بين شاعر هذا القرن ونماذج الموروث. وكثيرا ما ينسى شاعر هذا القرن تجربته، فيأخذ بالنموذج الموروث حتى يضمن معظمه في شعره، فاذا بالصور والانغام والقوافي وحروف الروي والتراكيب ترد كما وردت عند الشاعر القديم ويختلط التضمين بالاصل كالذي نقله السيد مهدي القزويني[180] حين عارض قصيدة ابي تمام المشهورة في رثاء محمد بن حميد الطوسي ذات المطلع:

ألا فليجل الخطب وليفـدح الامر　　　وليس لعين لم يفض ماؤها عذر

ونماذج هذا التعامل المليء بالاصطناع في تجميع الموروث القديم واعادة صياغته احيانا، او تضمينه احيانا اخرى، بل ونقله نقلا تاما في احيان ثالثة كثيرة وشائعة في الدواوين. لكن محاولات اشهر الشعراء في هذا التعامل، كمحاولات عبد الباقي العمري، تظل في الدلالة اشد لتوضيح الظاهرة. ولعل العمري بالذات أسوأ من تصرف بالموروث وتعامل معه حتى غدا مشوها تماما، ولا سيما في تخميسه وتشطيره لبعض قصائد الشعر القديم. من ذلك تخميسه لامية السموأل المشهورة ذات المطلع :

اذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه　　　فـكل رداء يرتديـه جميل

فقد خمسها مرة[181] ثم عاد مرة ثانية فصدر اعجازها[182] فقال:

اذا المرء لم يلبس من الجهل مطرفا　　　فـكل رداء يرتديـه جميل

وعلى الرغم من ان قصيدة السموأل ليست من النماذج العالية من الموروث العربي، لا من حيث صورها، ولا من حيث خيالها، اذ هي تحتوي قدرا مما يسمى الحكمة يكفي لكبح جماح نبرة الحماسة وعنفوان الخيال فيها، الا ان العمري اراد ان يمدح (محمود افندي الآلوسي) فقال:

واذا هو لم يسلك سبيل ابي الثنا　　　(فليس الى حسن الثنـاء سبيل)

ومن هنا وقع العمري في كل المتناقضات التي يمكن معها ان تنقل صورة رجل من حياة القرن التاسع عشر الى العصر الجاهلي بكافة صفاته وعاداته.

---

(١٨٠) البابليات ـ اليعقوبي ج ٢ ص ١٣٦ .

(١٨١) الترياق الفاروقي ص ٣١٨ .

(١٨٢) المصدر السابق ٣٤٧ .

وأسوأ من ذلك ما فعله بمعلقة امرىء القيس المعروفة. ذات المطلع:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فقد صدر العمري اعجازها، واستخدمها في رثاء احد علماء الفرقة الامامية. ونحن نعلم ان معلقة امرىء القيس تحكي تجاربه الذاتية، وتصور اكثر من مغامرة حب يجيد الشاعر الجاهلي وصف دقائقها وحوارها واحداثها، من خلال احاسيس فارس يهوى المجون والعبث ومطاردة الحسان. والسؤال: كيف وفق الشاعر المتأخر حين استعار هذا الموضوع وتلك المغامرات لوفاة عالم ديني كبير؟

الواقع انه لم يوفق، بل سقط سقوطا مزريا. فهو حين يتعرض لفقرة الحوار ما بين امرىء القيس وصاحبته، يجعل من المرأة (مقلة عينه) التي تخاطبه على هذا النحو السمج:

رأت مقلتي دمعـــي تعثــر بالاسى (فقالت لك الويلات انــك مرجلي)

وهكذا يستعير لكل صفات صاحبة امرىء القيس وحديثها ومغامراتها، صفات واشكالا جديدة ليجعل المعنى عقلانيا مقبولا، فالمقلة هي التي اجرت على الآثار ثيابها حتى يمحى الأثر:

واجرت فجرت يوم تشييــع نعشه (على اثرينــا ذيــل مرط مرجل)

وهكذا يزداد سوء التعامل مع القصيدة الجاهلية كلما توغل الشاعر في محاولته ووصل الى مواقف الغزل ووصف جسد المرأة ومحاسنها ومظاهر انوثتها حتى ليعجب المتلقي لابتذال ذوق الشاعر المتأخر وهو يشوه القصيدة القديمة ويشتت فاعليتها وحرارتها بهذا النوع من التعامل. فأي قارىء عربي مر بالشعر الجاهلي ينسى ان امرأ القيس وصف ترائب صاحبته (بالسجنجل) وشعرها بـ (قنو النخلة المتعثكل) وساقها بـ(انبوب السقي) وانها (نؤوم الضحى).. الخ. ومن هنا تبدو تفاهة تجربة العمري حين ازاح مؤثر القصيدة الحقيقي وهو (المرأة) ووضع مؤثرا جديدا محلها ليستقيم معنى ظاهر الالفاظ، مثل (ام العلا) او (الدموع) او (المدارس)، وهل يمكن ان يزيح الشاعر المتأخر ذلك المؤثر الاصلي من ذهن المثقف العربي؟ لا يمكنه ذلك تأكيدا، ولعل سذاجة الصور وتفاهتها ورداءتها كفيلة باثبات ذلك، حين وصف المرثي المنكود قائلا:

وكم جعفر من مدمع لابنه جرى وســاق كأنبــوب السقــي المذلل

او قوله :

ومن بعده اضحت مدارس فضله نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل[١٨٣]

ظاهرة التخميس والتشطير:

ان ظاهرة التخميس والتشطير تشكل وجها آخر من اوجه عقم هذا القرن في نظرته الى التراث. ليس بسبب شيوعها وكثرة استعمال الشعراء لها واحتلالها مساحات كبيرة في دواوينهم فحسب، وانما بسبب تحويل الشعرا لهذا الاسلوب الشعري من (قالب) و (شكل) الى غرض من اغراض الشعر، فاذا بالشاعر يتجه الى التخميس والتشطير باعتبارهما موضوعا، وكثيرا ما تتردد في دواوين الشعراء عبارات: قال مخمسا، وقال في التخميس بابا كاملا من ديوان الشاعر.[١٨٤]

والذي نراه ان عملية التخميس في حد ذاتها تقويض تام لكل اركان عملية الابداع الفني. ان الشاعر المتأخر حين يخمس قصيدة قديمة، ينظم ثلاثة اشطر ليلصقها بشطرين ينقلهما نقلاً من الشاعر القديم، وهو في الواقع لا يزيد على تفكيك قصيدة الشاعر القديم واعادة تركيبها، بحيث تجيء اشطره الثلاثة عبارة عن (تمطيط) للصور القديمة والفاظها ومعانيها.

واذا كان الشاعر القديم قد مر بالخطوات الاساسية لعملية الخلق الفني من (انفعال) يتخلق نتيجة علاقته بالاشياء وانفتاح ابواب اللاشعور وانثيال الصور، ثم الحصول على مجموعة الصور التي تحدد مشاعره واحاسيسه فتشكلها وتبلورها، ثم **تيقظ** ذهن الشاعر ايجابيا وقيامه بطرح الصور غير الملائمة واختيار الصور التي تساعده على تعميق تجربته وتحدد رؤاه بحيث تشكل نمط القصيدة النهائي وهي تخرج الى النور، اذا كان الشاعر القديم قد مر بكل هذه الخطوات، فما الذي يتبقى للشاعر المتأخر وهو يحاول مشاركته؟ لا شك انها مشاركة مصطنعة، وهي ليست اكثر من نظم عقيم بارد.

وعملية التشطير اكثر سوءا من التخميس. فلعل الشاعر يجد في التخميس شيئا من الفسحة الشكلية ليصل بعدها الى اشطر الشاعر القديم فيلصق اشطره مع اشطر النموذج المحتذى. بينما تقل هذه الفرصة الشكلية وعلى الشاعر ان ينظم شطرا واحدا ليقابل شطر النموذج المشطر. ومعنى ذلك ان تضيع القصيدة المشطرة وتتمزق ابياتها وتمطط صورها ويتهدم خيالها

---

(١٨٣) انظر الترياق الفاروقي ٣٦٨ .

(١٨٤) انظر، على سبيل المثال، ديوان السيد حيدر الحلي ــ باب التخاميس ج ١ ص ٢٤٥ ــ ٢٨٠ .

بسبب من ان الشعر العربي قائم على وحدة البيت وليس على وحدة الشطر، ومن هنا تتسم محاولة الشاعر المتأخر بالعقم لانه يقوم بشطر النموذج الى نصفين، ثم احلال نصف جديد من عنده، يلصقه بنصف الشاعر القديم. وتكون النتيجة ولا شك تشويها وتدميرا لا يمتان الى عملية الخلق الفني بأية صلة.

وأكبر الظن ان شاعر هذا القرن كان يميل الى هذا التخميس والتشطير اظهارا لبراعته في النظم اولا، واتكاء على معاني الموروث وتراكيبه التي تغنيه عن عملية المعاناة وتجديد ثقافته ثانيا، ثم لاعتماده على جمود ذوق المتلقي وضحالته.

(١٢)

سبق ان قلنا ان الفن تعبير بشكل من الاشكال عن الحياة. وبقدر ما في الحياة من سعة وحركة ونماذج، فان للفن كذلك مقاديره من هذه المواصفات فحين تبدو رؤية الفنان احادية، او منفصمة، فانها سوف تتناول جانبا واحدا من جوانب الحياة المتعددة والمتكاثرة. واذا ما تناول هذا الفنان تجربته من بؤرة ضيقة تماما، لاسباب عديدة، فانه ولا شك سوف يعيش جزءا صغيرا من اجزاء عصره، وربما يكون هذا الجزء هو اكثر اجزاء العصر بساطة. بمعنى ان فنه سوف لن يعبر عن قضايا عصره الحقيقية. فاذا كان مدح السلطان والولاة والوجهاء قد اخذ القسط الاكبر من اهتمامات الشاعر العراقي في القرن التاسع عشر، فانه ولا شك قد دفع الشاعر بعيدا عن علاقات مجتمعه اليومية ومشاكله الحقيقية، لأن الحياة لا يمثلها المال والسلطة، ففيها الجانب الآخر: الغالبية العظمى من المجتمع مشاعرهم، قضاياهم، تجاربهم واسلوب حياتهم وهي كلها نماذج ممتازة يتجه اليه الفن الاصيل.

وحتى القضايا التي يشترك فيها الشاعر مع مجتمعه بدرجة عالية من التقدير والاهمية، فانها لن تأخذ من وعيه الكثير، ولا من فنه درجة كبيرة من التواصل مع الحياة والارتباط بها من خلال هذه القضايا المشتركة. ومن ابرز هذه القضايا: الشعر الديني فنحن نجد شعراء العراق عامة يدورون حول هذا الغرض في محورين اثنين:

اولهما: ان السلطان وولاته يمثلون الدين الاسلامي ودولة الاسلام وهم حماته ورعاته وبذلك برروا لانفسهم كثيرا من التزلف والذل والهوان.

إما الثاني: فهم ينظمون هذا الشعر لا من اجل [illegible] اس بأثر الدين

ورسم جوانبه الفنية، او تقديم نماذج اصيلة عرفت فيه، سواء في قيمه وعقيدته او سيرة الرسول واصحابه لأجل الاحتذاء، وانما يكتب الشاعر قصائده من اجل الثواب في الآخرة فعبد الباقي العمري حين يخمس همزية البوصيري يحرص على التقديم لها بمقدمة نثرية طويلة ينتهي في آخرها الى تأكيد رجائه في شفاعة النبي له يوم الحساب بهذه القصيدة[١٨٥]

ومن هذا المفهوم يقدم الاخرس تهنئته للعمري على هذه القصيدة قائلا:

فلك الاجــــر والمثوبـــــة منها ولك الحمــد بعدهــــا والثناء[١٨٦]

وهكذا يفعل بقية الشعراء فالشيخ محمد جابر الكاظمي يهنئه بالجنة[١٨٧] بينما عدها اسماعيل البرزنجي «تجارة العمري التي لن تبور وذخيرته ليوم النشور... وانه سوف يحظى بحسن الختام لسيد الانام في دار السلام »[١٨٧ب]

ويبرر بعض الشعراء قصائدهم الدينية باستجابتهم لأطياف زارتهم في المنام تدعوهم لكتابة هذا اللون من الشعر. فالسيد حيدر الحلي يزعم ان السيدة فاطمة الزهراء قد زارته ليلا وخاطبته بالشعر تدعوه ان يذكر قتلى الطف في شعره[١٨٨] بينما زعم عبد الوهاب النقشبندي انه سمع هاتفاً يدله على تجارة تنجيه من عذاب أليم ، الا وهي (مدح سيد الثقلين)[١٨٩] .

ومن هنا فان الفن والفنان يفقدان مبررات وجودهما في المجتمع ، اذ لا شك ان آل البيت ، ولا سيما الامام الحسين ، لا يريدون المسلمين ان يبكوهم بقدر ما يريدونهم على وعي وفهم لأسباب ثوراتهم وتضحياتهم بسبب دفاعهم عن قضية العقيدة الدينية وحرصهم على اقامة دعائم الحكم على أسس سليمة بين المسلمين . ولا شك ان الرسول الكريم لا يريد مدحاً لذاته وتغزلا بصفاته ، وانما يريد فهما للاسلام وتطبيقاً لعقيدته وقوانينه وأركانه . ولا أدل على سذاجة نظرة الشاعر لطبيعة موضوعه ، من توصيته بعضهم بأن تدفن هذه القصائد الدينية معهم في أكفانهم[١٩٠] وهكذا يقطع الشاعر فنه عن الحياة ، ويضيع فرصا طيبة ونوافذ واسعة كالنافذة الدينية ذات الطاقات والحيوية ، اذ يمكنه ان يطل منها على مجتمعه فيعبر عنه ويخدم الحياة وتجددها من خلالها .

(١٨٥) الترياق الفاروقي – المقدمة النثرية ص ٣ – ٧

(١٨٦) المصدر السابق ص ٦٦

(١٨٧) المصدر نفسه ص ٦٧

(١٨٧)ب المصدر نفسه ص ٧١ . وانظر بقية التخاميس في الصفحات التالية .

(١٨٨) البابليات – اليعقوبي ج ٢ ص ١٥٦

(١٨٩) الشعر العراقي في القرن التاسع عشر – ص ١٠٠

(١٩٠) انظر البابليات ج ٢ ص ٧٢ ، ١٥٦ .

ومن مظاهر انقطاع الشعر عن الحياة في هذا القرن ان ديوان الشاعر حافل بمدح الآخرين وتهنئتهم ورثائهم الى غير ذلك من الاغراض بينما لا نجد شيئا من حياة الشاعر الخاصة سواء في تجاربه ام في علاقاته الطبيعية، ام في طبيعة نظرته للآخرين وللحياة. ولو تناولنا واحدا منهم، كالسيد حيدر الحلي مثلا، وفي غرض ذاتي محض كالرثاء، فسنجده حريصا حين يتوفى لمدوحه فرد، على تكرار رثائه وعزائه وتخفيف آلام عائلته فردا فردا حتى نجده يقول لمدوحه من آل كبة حين توفي عميد الأسرة «... لأنوحن عليه نياحة ترجف الارض باوتادها وتمزق عليه الدنيا احشاءها بعد ابرادها، ولأدعن بساعة قيامي بها تشبه قيام الساعة حتى يحطم الدهر صدره واضلاعه..»[191] وهو حريص على اظهار تفجعه حين يموت الآخرون من آل كبة وآل القزويني، ويخصص لأولادهم وكريماتهم اكثر من قصيدة حين يتخطفهم القدر تجيء هذه القصائد مطولة حافلة بكل اسباب الحزن والجزع[192]، بل يذهب الشاعر الى ابعد من ذلك، فيرثي اناسا لا يعرفهم ويبكيهم بحرارة وليس بينه وبينهم صلة، سوى ان بعض الاشراف قد التمسه رثاءهم او ان ذويهم قد سألوه ذلك[193]

أما حين يموت اولاده او اقاربه فلا يحظون منه بأكثر من ابيات معدودة، وقد يجمع رثاء ولده واخيه سوية في بضعة ابيات[194]. وليس السؤال: من اين يأتي الشاعر بكل هذه العواطف تجاه الآخرين؟ ولماذا تنضب عواطفه تجاه حياته الخاصة؟ وانما السؤال الجدير بالطرح: هل الشعر الا تجربة ومعاناة تنبع من خلال احاسيس الشاعر وتتخلق نتيجة لتوحيد الاحساس بالفكر؟ ثم أليست أعماق الشاعر وانفعالاته هي المرجل الذي تنصهر فيه معاناته ونظرته واحساسه بالحياة ومظاهرها؟

ولعل تصوير الشاعر لبيئته، وللطبيعة خاصة، خير ما يعبر عن ارتباط الشعر بالحياة ومظاهرها المألوفة. والغريب ان الشاعر العراقي لا يصور بيئته الخاصة، انما يخرج عنها ضاربا بخياله في اعماق التقليد. فأغلب الشعراء يذكرون مواقع غريبة عن بيئتهم مثل (سلع) و (الجزع) و (العميق) و (نجد) و (ربع الخلا) و (باب النقا) و (رضوى) و (كاظمة) و (الشري).. الخ. وكلها مواقع في الجزيرة العربية سبق ان عاشها الشاعر القديم، اما الشاعر

(١٩١) ديوانه ج ٢ ص ١٤١ .

(١٩٢) انظر قسم المراثي ج ٢ الصفحات : ٥٨ ، ٦٤ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٩ ، ٩٣ ، ١٢٦ .

(١٩٣) المصدر السابق ، انظر قصائده على الصفحات ١١١ ، ١١٦ ، ١٣٨ ، ١٥٩ .

(١٩٤) المصدر نفسه ص ٦٣ ، ٨٠ .

المتأخر فلم يرها طوال عمره، الا انه يحرص على تصويرها، امطارها، بروقها، شيحها وقيصومها ويبكي كما بكى الشاعر القديم، ويقف الاخرس ليقول:

وقفنـــا بالركائــب يوم سلع على دار لنـــا امست خلاء[195]

ويطرب الطباطبائي كما طرب الشاعر القديم:

طربت لعلوي من الربـــع شاقني لريا بريا البان من علمي نجد[196]

اما بيئة العراق مدنه وقراه، فلا اثر لها ولا اصداء في دواوين الشعراء. قد نجد وصفا لطبيعة عامة ووصفا لحيوانها ونباتها، قد يصلح لكثير من البيئات. وتلك من مميزات التيار الكلاسي كله، ليس في الطبيعة فحسب، بل في صفات الناس كذلك، فالصفات التي يخلعها الشاعر الكلاسي على المدرج او المرثي صفات عامة تصلح لكل انسان وفي كل زمان ومكان. فهو ينزع في رؤيته للمؤثر، سواء للطبيعة ام للانسان من موقف مثالي كامل.

اما الطبيعة فانه يقبلها كما هي في صورها الناجزة، دون ان يكون في اعماقه من اثر على رؤيته لها. فهو في حقيقة الامر يعيد صياغة داخله وفق مثالية الطبيعة ولا يعيد صياغة الطبيعة وصورها وفق مشاعره وحسه وافكاره. ومن هنا فان صورة الطبيعة التي رسمها شعر القرن التاسع عشر، كانت كلها (مثالا) يعيش في ذهن الشاعر، فاذا كان ابراهيم الطباطبائي قد عاش في النجف وانتقل الى الكاظمية في بغداد فان (مثالية) الطبيعة عنده هي الطبيعة البدوية. واذا كان محمد سعيد الحبوبي الذي عاش فترة من شبابه في بلاد نجد عند اهله، الا ان (مثالية) الطبيعة عنده كانت بعيدة عن وعورة الصحراء ووحشة رمالها وقسوة مظاهرها، واذا نحن نتلمس في شعره طبيعة غريبة عليه كل الغرابة، انها بيئة الاندلس العربية، بكرمها وخضرتها وخمورها وحسانها وحتى بموشحاتها كقوله:

من رشا لما تبـــدى رايعا اشرق افتـــر تثنـــى نفرا
قمـــرا تمـــأ وبـــدرا لامعا وقنـــا لدنـــا، وظبيـــأ اعفرا
ان بدى ابـــدى الربيـــع اليانعا وعـــن الزهـــر المنـــدى اسفرا
خده والصدع فيـــه اكتنفا وردة محفوفـــة في سوسن

(١٩٥) الطراز الانفس ١٥

(١٩٦) ديوان ابراهيم الطباطبائي ص ٨١ . وانظر الصفحات ٦٩ ، ٧١ .

او شقيـــق فوقـــه الآس ضفا　　او كمـــي متـــق في جوشن[197]

فلا نجد في هذه الموشحة شيئا من رسوم الصحراء ولا بيئة النجف المحافظة وطبيعتها الخاصة. ولعل شهرة الحبوبي بين شعراء ج يله جاءت من تفضيله اسلوب الموشح وكثرة هذه الموشحات التي احتلت جزءا كبيرا من ديوانه[198] والواقع فان ديوان الحبوبي، كما نراه، يمثل النموذج الكامل لانقطاع الشعر عن الحياة. وآية ذلك ان موشحاته ليست أكثر من اصداء ومحاكاة لاشهر نماذج الوشاحين العرب من امثال لسان الدين بن الخطيب وابن زمرك وصفي الدين الحلي وابن سهل الاندلسي ولعل العين لا تخطىء اثر موشحة ابن سهل الشهيرة:

جادك الغيـث اذا الغيـث همى　　يـا زمـــانُ الــــوصل بالاندلس
لم يكـــن وصلك الا حلما　　في الـــكرى او خلسة المختلس

في صورها والفاظها وخيالها على ابرز موشحات الحبوبي التي مطلعها.

يا معـــير الغصن قد اهيفا　　ومعـــير الريـــم مرضي الحدق[199]

فليس اختيار الاوزان ولا تشابه المعاني والصور هي وحدها سبب التأثر والتأثير، انما يعمد الحبوبي الى التضمين، فيدخل في موشحته اشطارا من موشحة ابن سهل　مما اضطر ناشر ديوانه الى الاعتراف بأن الحبوبي ينقل عن هذا الشاعر وانه «قد اتبع فابدع في الاتباع واقتفى وكان له الاختراع» [200] والذي نراه ان الحبوبي في (الاختراع) لم يدخل جديدا. فهو لم يلبس موشحه ثوبا عصريا،ولم نلمس اثار بيئته النجفية، وكأن هذه الموشحات لا تنتسب الى القرن التاسع عشر بقدر انتسابها الى القرن الخامس او السادس الهجريين.

والأهم من ذلك كله، ان الموشح الاندلسي قفزة نوعية بالشعر العربي، ليس في الخيال وشعر الطبيعة وشدة ارتباطه بالتعبير عن حياة العرب في الاندلس فحسب، وانما في هذا الخروج البارع والتجديد في عروض الخليل

---

(١٩٧) ديوان الحبوبي ٣١ .
(١٩٨) باب الموشحات في الديوان ص ١٢ ــ ٩٨ .

(١٩٩) الديوان ٥٢ .
(٢٠٠) المصدر نفسه ص ٥٣/٥٤ هامش الصفحتين .

وموسيقى الشعر العربي حتى غدا الموشح الاندلسي نقطة البدء الاولى في النقد الحديث لتاريخ التجديد الموسيقي في القصيدة العربية. اما الحبوبي، فلم يكن على وعي بالاسباب والمتغيرات التي حفلت بها حياة العرب في الاندلس وتأثير ذلك على الفنان وحرفيته. فاذا هو ينظم موشحاته مقلدا عصرا غير عصره، فضلاً عن أن كل موشحاته جاءت على بحر واحد هو بحر الرمل ولم يزد عليه اية نغمة اخرى مما حفلت به موشحات الاندلسيين وغيرهم من المشارقة. بل ان قارئه لا يجد فرقا، لا في المعاني، ولا في الموسيقى بين موشحة وأخرى، حتى ليمكن اعتبار كل موشحاته موشحا طويلا واحدا.

وفي معاني الحبوبي نجد ما هو اكثر تعبيرا عن الانقطاع ما بين الشعر والحياة فقد نعجب لصور الخمرة ومجالسها والطبيعة ومظاهرها، والمرأة التي وصفها وصفا حسيا خالصا ونتساءل عن صدق تجاربه في هذا الشأن، ولا سيما وان الرجل، حين تقدم به الزمن، تصدر للفتوى الدينية وتسلم زمام طائفة الشيعة في العراق. الا ان الحبوبي، كان حريصا قبل ان يترك فترة الشاعرية، على تأكيد كذب تجاربه تلك واذا به رجل يقول هذه الموشحات ويصور تلك العلاقات مازحا، وهو انما ينهج في ذلك (نهج الظرفا) فلا تجارب ولا معاناة ولا صدق في التعبير عن تلك الحياة الوهمية:

لا تخل ويك ومن يسمع يخل	انني بالراح مشغوف الفؤاد
او بمهضوم الحشا ساهي المقل	اجلت قامته سمر الصعاد
او بريات خدور وكلل	يتفنن بقرب وبعاد
انني لي من شرفي بردا ضفا	هو من دون الهوى مرتهني
غير انني رمت نهج الظرفا	عفة النفس وفسق الالسن[201]

ولعل اسوأ ما يمثله الشعر، حين ينبت ما بينه وبين الحياة، ان يحاول خنق الجديد فيها، والحاقه بركب القديم، وتقديمه من رؤية مثقلة بذ[illegible] الماضي ومفاهيمه، لا تنبع من واقع العصر وحاجاته. وهذا ما فعله شعراء العراق حين وصفوا بعض المخترعات الحديثة التي دخلت حياة الناس. فالعمري لا يجد عنده للتلغراف سوى تشبيهات يستعيرها من ألفية ابن مالك! وبذلك يتخلص من ان (مخترعات) القدماء تشبه مخترعات المحدثين:

فذاك من مخترعات السابقة	فخذ تشابيها بهن لاحقه[202]

(٢٠١) المصدر نفسه ٣٥ .

(٢٠٢) الترياق الفاروقي ، انظر الأرجوزة كاملة ص ٣٤٨ ـ ٣٥٢ .

ويزعم السيد جعفر الحلي في وصف الساعة، انها (حسناء افرنجية) تؤنسه برقصها، لكن ما يزعجه، ان هذا الرقص يجيئه دائما مشوبا بالغناء[٢٠٣]

ويهرع ابراهيم الطباطبائي الى بيئته (المثالية) (البدوية) ليستعير منها ما يصف به الترامواي:

وحصان تفحلت كحصان او كفحل عود من البدن عيد[٢٠٤]

بينما لم يجد محمد حسن كبة بدأ من تشبيهها بالخود والعروس:

رب مقصورة تطير كقلبي يوم بان الخليط لا بجناح

ثم:

وهي خود تهتز لا بقوام وعروس تختال لا بارتياح[٢٠٥]

وهكذا يصر شاعر القرن على اضفاء القديم، فكرا وخيالا وصورا، على كل ما هو جديد يلقاه، ليس بسبب فقدان عناصر الابداع للتعامل مع هذا الجديد فحسب، وانما بسبب فهمه الساذج لدوره الفني ووعيه بموقعه من العصر.

(١٣)

لقد كان طبيعيا لشعر هذا القرن، بما قدمناه، ان ينتهي الى الوقوع في آسار شكلية صارخة، وانصراف تام الى زركشة القصيدة القديمة واجترارها وتحويلها بالتزويق والضغط على جوانبها السيئة الى اشكال ممسوخة منقطعة عن حياة الناس ومشاعرهم.

فلا بد من ان يكون بناء القصيدة الجاهلي: المطلع ويسمونه (المستهل) ثم (حسن التخلص) ثم (الختام). كما يبتدىء الشاعر ايضا بذكر الطلول والاثافي وديار الاحبة، او وصف الخمرة وكؤوسها، او وصف الرحلة والراحلة حتى يصل الى الممدوح[٢٠٦] في قافية ووزن موحدين. لكن بساطة ثقافة الشاعر وضعف ادواته قد تكفلا بشيوع اخطاء القافية والعروض بحيث لم يخل منه ديوان اشهر الشعراء. وحين يكون الشعر واطئا ورديئا، فانه «يستسلم دون شكوى للتحليل» كما يقول هوالي[٢٠٧] على اننا لا نريد تحليل نماذج رديئة من الشعر مكتظة بالاخطاء، الا اننا سنشير، مجرد اشارة الى بعضها.

---

(٢٠٣) سحر بابل ص ٣٧ .

(٢٠٤) ديوانه ٧١ .

(٢٠٥) انظر : محاضرات عن الشعر العراقي الحديث ـ عبد الكريم الدجيلي ص ١٤ .

(٢٠٦) انظر نماذج من هذه القصائد في دواوين الاخرس والطباطبائي والحبوبي وحيدر الحلي .

(٢٠٧) **Poetic Process-George Whalley. P.215.**

: القافية: ففي القافية يرتكب ابرز الشعراء، كالسيد حيدر الحلي، ومحمد سعيد الحبوبي ما يسمى بـ«الايطاء» ، وهو اعادة كلمة الروي لفظا ومعنى بعد اقل من سبعة ابيات، كقول الحبوبي:

لأنـــت رب المجـــد رب العلا رب الايادي البيض رب الفخار[٢٠٨]

ثم عاد، فكرر الفخار بعد اربعة ابيات، دون تغيير في المعنى، فقال:

وليس للعليـــاء من مفخر مـــا لم يكـــن نعلك تاج الفخار

ويرتكب جعفر الحلي ما يسمى «بسناد الاشباع» وهو اختلاف حركة (الدخيل) في القوافي المؤسسة. فقد جاءت قصيدته في رثاء الحسين بدخيل مكسور:

اعزيك فيهم يا لك الخــير انهم مشوا لورود الموت مشيـــة عاجل

ثم يجيء ببيت مرفوع الدخيل:

ارادت بنو سفيـــان فيهــم مذلة وذلك من ابناك صعب التناول[٢٠٩]

أما في الموسيقى ـ فالزحافات المستكرهة والعلل القبيحة كثيرة وشائعة، من ذلك قول العمري:

جالت مسبحتي في درج ارقامي ما بين انملتي الوسطى وابهامي[٢١٠]

فقد ادخل القطع على اول تفعيلة في البيت (جالت مس = مستفعل)، والقطع في حشو البسيط قبيح، لم نقرأه في الشعر العربي، لأنه يفتك، كما هو واضح، بموسيقى البيت، ومن قبيح الزحاف قول الحبوبي:

يا من سلا . عهـــد الهوى سل عن متيـــم هوى[٢١١]

اذ جاء الشطر الثاني من البيت على هذه الصورة (مستفعلن مفاعلن) واذا علمنا ان هذا البيت من مخمس جاء على مجزوء الكامل في ضربه الصحيح، اذ قال في بيت قبله:

يا ريـــم - رامـــة واللوى بـــك استجـــير من النوى

(٢٠٨) الديوان ص ٢٦١ . وانظر امثلة من ذلك ص ٢٩٤ .
(٢٠٩) سحر بابل ٣٥٤ .

(٢١٠) الترياق الفاروقي ص ٣١٦ .
(٢١١) الديوان ١٨٠ .

ادركنا ان الشاعر قد استعمل في البيت الاول، ضربا لم يرد في اضرب الكامل المجزوء.

اما خطف حروف العلة دون مبرر، فكثير وشائع، كقول الطباطبائي

ان تلوي يا غريد سالف عهدنا او تنسى ذكرانـــا فلست بناسي[٢١٢]

ومن اسوا الاخطاء الموسيقية استعمال الشاعر اكثر من عروض واحدة في قصيدته كالذي فعله السيد حيدر الحلي حين استعمل عروضين مختلفتين من اعاريض المتقارب فقال:

وعفـــت غدائـــر بيض الخدود فمـــا انشق الدهـــر ريحانها

ثم قال بعده مباشرة:

افـــق لست اول من لامني على وصل نفس تحنانها[٢١٣]

فلقد جاءت عروض البيت الاول صحيحة (فعولن) وكان على الشاعر التزامها طول القصيدة، لكنه استعمل في البيت الثاني عروضا محذوفة (فعو) وبذلك خالف تقاليد المتقارب. على ان الشاعر قد استمرأ ذلك فكرر هذا الاستعمال كثيرا جدا في قصيدته هذه.

والنماذج اكثر من ان تحصى. على انه لا بد من التعرض لقضيتين هامتين من قضايا الموسيقى في هذا القرن، لنجد الفرق الحقيقي ما بين الاصالة والعقم حين يلتفت الشاعر الى استخدام المادة الفنية.

القضية الاولى:

نقرأ في بعض دواوين الشعراء قصائد جاءت على بحور غير عربية، خارجة بموسيقاها عن تشكيلات العروض الخليلي. وقد تبدو الاولى انها محاولات تجديدية وتأثر بموسيقى الشعر الفارسي، اتجه اليها الشاعر عن وعي فني واختيار. لكن الشاعر نفسه، سرعان ما يخيب امل الدارس، حين يكشف في المقدمة النثرية، انه ما اتجه الى هذا الوزن الموسيقي الا (مجاملة) لمدوحه، واثباتا لبراعته ليس غير. فقد مدح عبد الباقي العمري (هولاكو خان) حفيد

---

(٢١٢) ديوانه ١٤٤ . وانظر من أمثلة ذلك ديوان السيد حيدر الحلي ج ١ ص ٧٢ .

(٢١٣) ديوانه ج ١ ص ١٠٨ .

شاه ايران، طالبا منه بذور ورد ليزرعها في بستانه، فأجابه الممدوح الى طلبه وكتب للشاعر خمسة ابيات من الشعر الفارسي. فما كان من العمري الا ان شكره ومدحه بقصيدة ثانية حاكى فيها الابيات الفارسية في القافية والموسيقى فقال:

لهلاكو خان اعلى المدح في اوراقي مثل شحرور على منبر دوح راقي[٢١٤]

ومعنى ذلك ان هذا البيت وهو اول ابيات القصيدة، قد خرج على بحر الرمل خروجا كبيرا. اذ ان تشكيلته قد جاءت على النحو التالي:

فعلاتن ــ فاعلاتن ــ فاعل ــ فاعلاتن ــ فعلاتن ــ فاعل

ويحر الرمل سداسي الاجزاء، بينما جاءت ابيات العمري ثمانية. فضلا عن ان عروض الرمل تجيء دائما محذوفة، بينما جاءت عنده (مبتورة ــ فاعل) حيث اجتمع فيها (الحذف + القطع) ونحن نعلم ان البتر لا يدخل الرمل مطلقا. والمهم في القضية: هل كرر العمري هذه المحاولة في قصائده وفي اغراضه الاخرى؟ الجواب: ابدا لم يكررها. فهو في هذه المحاولة انما كان يرضي ممدوحه ليس غير، اما ان يدقق النظر في هذه الموسيقى الجديدة التي اكتسبها والايقاع المستحدث في ابياته، ويكررها في قصائده، فتلك من صفات الاصالة وسمات الابداع عند الشعراء، لا من صفات الجمود والانحطاط.

القضية الثانية ــ البند

وهي اخطر من سابقتها. والبند اسلوب من اساليب التعبير الشعري شاع في العراق منذ قرون ثلاثة. ويعتبر معتوق بن شهاب الموسوي المتوفي عام ١٠٨٧ هــ اقدم من كتب في هذا الاسلوب. والخلاف كبير في اصل البند وتاريخه وتطوره واسباب عدم انتشاره[٢١٥]

وتقوم فكرة البند على اساس هام جدا في موسيقى الشعر. ونعني به نظام (التفعيلة) وليس على نظام الشطرين ووحدة البحر. فهو يخرج على العروض الخليلي فتجيء اشطاره مختلفة في عدد تفاعيلها. وطريقة كتابته، كما جاءت في بنود معتوق الموسوي الخمسة انه يكتب كأسطر النثر، وقد يلتزم قافية وقد لا يلتزم. كقول ابن معتوق في احد بنوده واصفا الآيات السد[illegible]

[illegible]
الدجيلي. بغداد ١٩٥٨. المقدمه [illegible] جميل الملائكة [illegible] ١٩٦٥.

«ايها الراقد في الظلمة نبه طرف الفكرة. من رقدة ذي الغفلة. وانظر اثر القدرة واجل غلس الحيرة في فجر سنا الخبرة. وارن فلك الاطلس والعرش وما فيه من النقش، وهذا الافق الادكن، في ذا الصنع المتقن، والسبع السموات، ففي ذلك آيات هدى تكشف عن صحة اثبات .. الخ[216]

ويلتزم البند بتفعيلتين هما تفعيلة الهزج (مفاعيلن) والرمل (فاعلاتن). وقد استطاعت الشاعرة نازك الملائكة ان ترسم للبند اسلوبا محددا، واكتشفت العلاقات القائمة في البند ما بين انتهاء مقطع الرمل بتفعيلـة مرفلة (فاعلاتان) لتقابلها تفعيلـة محذوفة من الهزج (مفاعي) والتي يبتدىء بها مقطع الهزج الذي ينتهي بذات التفعيلـة المحذوفة، لتبدأ حركة الرمل وهكذا[217]

والذي نراه، ان الرمل والهزج وكذلك الرجز تشترك ثلاثتها في دائرة واحدة هي دائرة (المجتلب) بحيث ينفك كل واحد منهما من الثاني والثالث وبالعكس على الصورة التالية:

فـا | علاتن.فا | علاتن.فا | علاتن.فا | علاتن.فا | علاتن.فا | علاتـن

لـن | مفا عيلن | مفا عيلن | مفا عيلن | مفا عيلن | مفا عيلن | مفا عى

تفعلن | مستفعلن | مستفعلن | مستفعلن | مستفعلن | مستفعلن | مس

فاعلاتن | فـاعلاتن | فـاعلاتن | فـاعلاتن | فاعلاتن | فـاعلاتن

وهكذا ينفك الهزج من الرمل وينفك الرجز من الهزج كما ينفك الرمل من الرجز وهي واحدة من صور انفكاك هذه البحور الثلاثة من بعضها . والسبب في ذلك كما نراه ، ان القياس الموسيقي في المسافات الزمنية يظل واحدا ، اذ نجد :

ان قيمة فاعلاتن = $1\frac{3}{4}$ =

وان قيمة مفاعيلن = $1\frac{3}{4}$ =

وان قيمة مستفعلن = $1\frac{3}{4}$ =

---

(٢١٦) انظر ديوان شهاب الدين الموسوي (ابن معتوق) ص ٢٢٧

(٢١٧) انظر الفصل الأول من الباب الرابع في كتابها قضايا الشعر المعاصر . الطبعة الاولى ١٩٦٢ ص ١٦٧ ـ ١٧٩

ومعنى ذلك ان معتوق الموسوي شاعر القرن الحادي عشر الهجري ، قد تنبه ، ومن سبقه في هذا الفن ، الى نقطة دقيقة وهامة جدا في موسيقى الشعر العربي ، تلك هي استغلال العلاقة ما بين البحور في الدوائر الخمس ، وما يمكن ان يفيده الشاعر ويخرج من خلال هذه العلاقات الموسيقية في الدائرة الشعرية من تجديد وقفزة نوعية هامة جدا في بناء موسيقى القصيدة ، اذا احسن ربط التفاعيل المتناظرة ، واقام العلاقات الخفية بين المقاطع والوحدات الصوتية المتشابهة .

ومن هنا نجد ان فكرة (التفعيلة) في البند هي اسلوب الشعر الحر نفسه والتي انطلقت في العراق في اعقاب الحرب الثانية . وكل ما نجده من فروق تجيء في التفاصيل . ذلك ان اسلوب الشعر الحر يلتزم تفعيلات البحر الواحد وتشكيلاته في القصيدة فلا يخلط بين تفعيلتين من بحرين مختلفين[٢١٨] . كالذي نراه في اسلوب البند . ثم ان البند افاد من بحور الشعر العربي بحريين اثنين فقط هما : الرمل والهزج ، بينما افاد الشعر الحر من ثمانية بحور : البحور الصافية الستة وبحرين من البحور الممزوجة[٢١٩] .

تلك قضية البند مختصرة . أما علاقته بالقرن التاسع عشر فتجيء من اهمال ابرز الشعراء له ، فليس في دواوين الحبوبي او العمري او حيدر الحلي او الأخرس أو جعفر الحلي وأمثالهم من اشارة الى البند او استغلال لطاقاته الموسيقية . والذي يبدو ان شعراء العصر المشهورين لم يفهموا الاساس الموسيقي الذي تقوم عليه فكرة البند ، وانما نظروا اليه نظرة تخلو من الاحترام وربما اعتبروه ، كما كان شائعا عنه،اسلوبا اقرب الى الزجل او الشعر العامي الركيك .[٢٢٠]

اما الشعراء الذين تناولوه مكثرين ، فكلهم من الطبقة الثانية والثالثة ، ممن ليس لهم صيت او شهرة بين الشعراء ، كابن الخلفة الحلي ، واللمومي النجفي وابراهيم وحسن قفطان والحسين الفتوني العاملي والشيخ طه السنوي وحسن الجساني والسيد محمد القزويني وآخرين ، وكلها اسماء غير لامعة ،

---

٢١٨) حاول السياب في اواخر حياته استغلال طاقات بحر الخفيف الممتزج [illegible] في ثلاث نغمات ، نغمة الرمل ٣ (فاعلاتن) ، ثم نغمة الرجز ٣ (مستفعلن) [illegible] تشكيلة الخفيف [illegible] : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن .

٢١٩) انظر قصيدته (جيكور أمي) شناشيل ابنة الجلبي ط الثانية ١٩٦٥ .

٢٢٠) انظر قضايا الشعر المعاصر ـ نازك الملائكة ٦٥ .

ولا معروفة للدارس في حلبة الشعر في هذا القرن[٢٢١] .

واذا كان معتوق الموسوي قد كتب بنوده الخمسة في غرضين مشهورين في عصره . هما : الشعر الديني ، والمدح[٢٢٢] ، فان من تناوله من شعراء العراق ، غير المشهورين ، في القرن التاسع عشر قد حولوه الى لون من الوان الكتابة النثرية ، متخذا شكل الرسائل الشخصية ، والوان التسلية والمداعبات والتندر ، بحيث اضاعوا قضايا التخيل والصور والتركيبة الشعرية ، مسقطين قضايا الانفعال والعواطف والاحاسيس . وبذلك اخرجوه من دائرة الشعر الى لون من الوان النثر الفني في احسن الفروض ، كقول الشيخ عبد الحسين القرملي يجيب على بند محمد الخليل قائلا « يا عزيزي انا لم ابرح كما تعهدني ذاك الوفي الصادق الخل الخليل القائم القاعد في ذكراك واللامس منه خالص الود وان ناوأه دهر السوء بالبعد ... الخ »[٢٢٣] .

ولغياب الشاعر الاصيل ، وبسبب ضيق افق اشهر شعراء العصر ، ولقتامة القرن وركاكته ، فقد اضاع شعراء القرن التاسع عشر بذور فكرة اصيلة ، وبدايات حركة تجديد بارعة في موسيقى الشعر العربي ، كانت قد ولدت في احضان القرون المظلمة ، ولكنها فقدت حيويتها واستحالت نثرا باردا على يد الشاعر المتأخر .

(١٤)

ما الذي يمكن ان تنتهي اليه حرفية شاعر القرن ، بعد ان اقتربنا متلمسين ابرز قضايا عصره الفنية ؟

لا بد ، والحالة كذلك ، ان يسقط الشعر في وهاد الشكلية التامة . ومنها ينطلق الشاعر وراء الالفاظ ، حريصا على البحث عنها ، والتعلق بها يطعم بها قصيدته ، كما تطعم قطعة اثرية بالفسيفساء . وقلما خلا ديوان شعر من اكتظاظ بالصناعات اللفظية لذاتها ، كالجناس والطباق والتورية والمقابلة . ولقد بات الجناس عند شاعر القرن مطلبا هاما وغرضا يتقصاه ، قياسا لبراعته . فينظم القصيدة الكاملة بقافية واحدة ممثلة في لفظ واحد . فعبد الباقي العمري يمدح بقصيدة في ست وعشرين بيتا تنتهي كل ابياتها

---

(٢٢١) البند في الأدب العربي ـ عبد الكريم الدجيلي ص (من المقدمة) .

(٢٢٢) انظر ترجماتهم ونماذج من بنودهم في البند في الادب العربي ـ الدجيلي ص ٦٢ ـ ١٢٨

(٢٢١) انظر ديوانه ص ٢٢٧ ـ ٢٣٠ .

بلفظة واحدة هي (الخال) ، فمرة بمعنى (البرق) ، وثانية بمعنى (السحاب) وثالثة بمعنى (الحسنة في الوجه) ... وهكذا[٢٢٤] ، وليس للقارىء ، بعد ذلك ، ان يفاجأ بالشاعر ، وهو يقدم قصيدته قائلا « قال في الجناس التام » أو « التزم فيها بالجناس » . او حتى « قال في التشبيه »[٢٢٥] .

فمفهوم العمل الفني عند الشاعر صناعة ليس غير . ولعله كان يطمح الى تلك المكانة التي اعتبرت كبيرة . فكان يقال عن الشاعر تكريما « ..كان من رجال صناعة الأدب »[٢٢٦] وكان حيدر الحلي يوصف بأنه « خربت صناعة الشعر »[٢٢٧] ، و« امام في صناعة الرثاء » [٢٢٨]

ولقد حرص شاعر القرن على الوان من هذه الصناعة وفنون من الشكلية العقيمة ، نشير الى ابرزها باختصار :

١ ـ فهناك الألاعيب الشعرية كالنظم المشترك ، حيث يتفق شاعران او اكثر على نظم قصيدة طويلة[٢٢٩] ، كالتلغيز وحل الالغاز[٢٣٠] ، وعقد الاحاديث الشريفة[٢٣١] ، والنشر والترتيب[٢٣٢] . ونظم اسماء السور[٢٣٣] .

٢ ـ وهناك تأريخ الاحداث والتقاريظ وهو كثير لا يحصى . وقد تفنن شعراء القرن في هذا اللون . فيدخل احدهم في تأريخه الحروف المعجمة ، او المهملة في حساب الجمل[٢٣٤] . وقد تجيء قصيدة الشاعر وفي كل شطر منها تأريخ[٢٣٥] . اما الحوادث والاشياء التي تؤرخ فكل ما يخطر على بال انسان وما لا يخطر ايضا من اتفه الاحداث اليومية[٢٣٦] ، ونجد بين

---

(٢٢٤) البند في الادب العربي ـ الدجيلي ص ١٣٢ .

(٢٢٥) الترياق الفاروقي ص ٢٣٧ .
(٢٢٦) المصدر السابق ٣٤٩ . ٤٠٣ ـ ٤٠٥ .
(٢٢٧) البابليات ـ اليعقوبي ج ٢ ص ٦٨ .
(٢٢٨) ديوانه ج ٢ ص ١٥٤
(٢٢٩) البابليات ج ٢ ص ١٥٦
(٢٣٠) انظر سحر بابل ١٧٦ ، ٤٠٨ . وانظر ديوان محمد سعيد الحبوبي حيث انظر جامع الديوان الى التنبيه الى المشاركة في النظم بوضع حروف تميز بين شاعر وأخر ص ٢٥٦ .
(٢٣١) انظر ديوان الحبوبي ٣١٠ .
(٢٣٢) الترياق الفاروقي ٣٩٦ .
(٢٣٣) المصدر السابق ٣٩٨ .
(٢٣٤) البابليات ج ٢ ص ٢٤ .
(٢٣٥) التريقاف الفاروقي ٣٥٨ .
(٢٣٦) ديوان حيدر الحلي ج ٢ ص ١٦٣ ، ١٦٥

الشعراء ممن يشتهر بـ (الابداع) في تأريخ الاحداث كالشاعر محمد رضا النحوي .[237]

٣ ـ وهناك نوع من النظم يسمونه (الروضة) اذ ينظم الشاعر قصيدة كاملة على واحد من حروف العربية بحيث تبدأ كل ابياتها بهذا الحرف وتنتهي به ، كقول الشيخ صالح التميمي في روضة ، من حرف الباء :

برق تعــرض مجتـــازا على حلب   ليلا ونور الدجى بالصبح لم يشب[238]

٤ ـ ومن صناعات الشعر ما يسميه العمري«الجمع بين التقريض والتسميط والتخميس والتشطيروالتشنيف »بحيث تقرأ القصيدة من كل الوجوه والأماكن ، طولا وعرضا ومن اليمين الى الشمال وبالعكس[239] .

٥ ـ اما اسوأ هذه الصناعات والألاعيب جميعا فهو ما يسمى بالتشجير ، ففي ديوان السيد جعفر الحلي نجد مجموعة من المشجرات ، مرسومة احداها على الشكل التالي :

الى مثل هذه الزخرفة انتهت القصيدة العربية في القرن التاسع عشر ، فاذا هي شجرة يرسمها الشاعر رسما ويزخرفها ويزركشها بالكلمات ، ولا شك ان هذا الذي وصل اليه الشاعر يمثل قمة الصنعة والافتعال الى جانب العقم والجمود[240].

---

(٢٣٧) انظر مثلا ديوان حيدر الحلي ج ٢ ص ١٦٦ .
(٢٣٨) البابليات ج ٢ ص ١٢ .

(٢٣٩) انظر (تطور الفكرة والاسلوب في الشعر العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين ــ داود سلوم ص ٦٨)
(٢٤٠) الترياق الفاروقي ٢٢٣ .

للهِ درّك من راقٍ إلى رتبٍ كمّل ابن منجبةٍ عن نيلها قصرا

وجهك ما أبهى أسرّته نظرته وكأني أنظر القمرا

ما أبقيت من شرفٍ لذي علا إذ فضلت البدو والحضرا

كهف نلوذ به ومنه نلجا إذا الخطب الملم عرا

على غرفٍ من العلا لم تدع فخراً لمن فخرا

شرفٍ من وصف معناه كلّت ألسن الشعرا

على محبٍ بها لولاك ما عبرا

الأنام إليها تشخص البصرا

أنفى غناها وما قدرا

من عظمها بهرا

وردها صدرا

عثرا

خلقك ما أبهى نواحيه يضوع لا بل يضيع العنبر الذفرا

كم أوليتنا نعماً فنحن نرتاد منك النبت الخضرا

مولى له اعترفت أهل العلوم وقد حفّت به زمرا

برفعته - إلى مراتب فيها حيّر الفكرا

فلك من الكمال يرد الطرف منحسرا

سموت فيها أبا الأيتام والفقرا

موشح

أمر لعلاها لم يلحق نظرا

علم يرى في بيتك الظفرا

ان أمها حسرا

شمخ الخدرا

صغرا

(١٥)

من خلال هذه الخطوط الأساسية والتفصيلية لصورة الشعر العراقي في القرن التاسع عشر حتى انتهائه الى شكلية فارغة وزخرفة عقيمة ، فاننا مع ذلك نتلمس في بعض دواوين شعراء هذا العصر ملامح خفية ، واصواتا غير عالية النبرة وبذورا على قلتها تخرج عن هذا الاطار العام ، سواء في موقف الشاعر النفسي او في حرفيته ، بحيث تقرب ما بين الشاعر ونبض الحياة وتعبر بشكل عن احساس مخالف لنبرة القرن وجموده ، وتنبو عن ذلك التيار الضخم الذي درسناه . فقد نجد في بعض شعر الأخرس والعمري والطباطبائي والسيد حيدر الحلي ، فلتات قليلة جدا ، ما يعبر عن ضيق الشاعر بواقعه او احساسه بضعة او اساءة ، او افتخاره باصله ، او تذكره بالماضي العربي المجيد ، او حتى هجائه لمجتمعه وقيمه[٢٤١] ، وهي ابيات قليلة يخرج بها الشاعر احيانا عن خطه التقليدي العام ، من ذلك ما نقرأه للسيد حيدر الحلي في نسيج تقليدي جيد :

ما ضرني بين قوم خفض منزلتي — ومنزلي فوق هام السبعة الشهب
وحسب نفسي وان اصبحت ذا عدم — من ثروة انني مثر من الأدب
ولست آسيا على عمر اطايبه — انفقتها في ابتغاء المجد في الكرب
ياسى على العمر من باتت تقلبه في — مطرح الذل كف الخوف والرهب[٢٤٢]

قد نجد هذه المشاعر الذاتية ، وهي تأخذ شكل الحماس وتذكر الامجاد ، وقد نلمس نبرة صدق الشاعر حين ينتمي الى آبائه في ابيات اخرى . وقد نغفر له اتكاءه على قيم المتنبي وفخر الشريف وبائية ابي تمام ، واستحضار صور الحماسة عند اشهر الشعراء العباسيين ، وربما نغفر له مبالغاته الأخرى في باقي القصيدة ، بسبب هذا الموقف النفسي المتميز عن كل ديوانه المليء بمدح الآخرين ورثائهم بالتقاريض والاخوانيات . الا ان هذه الخطرات الذاتية قلما نعثر عليها في دواوين الشعراء ، فهي اقل من القليل ، نادرة ندرة الحرية في ذلك القرن .

واذا اعرضنا عن دواوين الشعراء المشهورين ، فاننا نقع على بعض قصائد اناس لم يذع شعرهم آنذاك ولم يعرفوا بحرفة الشاعرية ، فضلا عن

---

(٢٤١) انظر مشجرات الشاعر الثلاثة ، سحر بابل ص ١٥٩ ، ١٦٠ ، ٢٢١ ، والنموذج الذي استشهدنا به هو في مدح الشيخ آغارضا الاصبهاني ص ٢٢٠ ــ ٢٢١ .

(٢٤٢) انظر نماذج من هذا الشعر : عند الأخرس ــ الطراز ٢٦٨ ، ٤٣٧ . وعند عبد الباقي العمري ــ الترياق ٤٠٧ ، وعند الطباطبائي ــ ديوانه ٧٩ ، ٢٤١ ، ٢٥٥ ، وعند السيد حيدر الحلي ــ ديوانه ج ٢ ص ٦ ، ٩ ــ ١١ .

قلة نتاجهم وتفرقه في كتب النثر . نقرأ في قصائد هؤلاء احاسيس جديدة على نبض العصر ، ومواقع نفسية تخالف مواقع الشعراء الآخرين . ونظرة الى السلطة وولاة الدولة فيها من العنف والتمرد والهجوم ما يعد خروجاً على المألوف . ومما يلفت النظر الى هذه القصائد ان قائليها ممن لم يتكسبوا بالشعر ، فهم ابناء اسر موسرة ، واولاد عوائل مشهورة بالغنى وبعلاقاتها الطيبة مع الولاة والسلطة .

من هؤلاء اثنان من آل الشاوي . احدهما عبد الحميد المتوفى عام ١٣١٦ هـ ، يتذكر بغداد وهو في نجد ، فاذا هي في قصيدة الشاعر ، حزينة قاتمة ، ضاع كل شيء فيها من يد ابنائها .

ففيم الاقامة في بلدة تناكرنا بعد عرفانها

ومنها يقول :

وبغداد نلقى بها جفوة وضيما لقلة انسانها
تضام افاضل اشرافها وتسمو اراذل عبدانها
تدنس فيها صدور الندى بعور القرود وعميانها[٢٤٣]

أما الثاني فهو عبد المجيد الشاوي ، فقد وصف حالة الناس في بغداد بأعنف من ذلك ، فاذا بغداد واهلها واقعون في قبضة (الشرك) العثماني :

ألا ليت شعري والاماني ضلة وعمر الفتى ان عاش ما عاش للهلك
امخترمي ريب المنون ولم اكن لأدرك للاسلام ثأرا من الشرك
وابرد من صهب العثمانين غلتي واشفي واستشفي غليلي من الترك[٢٤٤]

وللشاعر قصيدة ثانية ، يتحدث فيها عن سوء الولاة الاتراك وصلاحهم ، ومطلعها :

الم تر كيف الارض تشقى وتسعد وتصلح طوراً بالولاة وتفسد[٢٤٥]

(٢٤٣ ـ ديوانه ج ٢ ص ٦ .

(٢٤٤) انظر القصيدة واخبار الشاعر في (نقد وتعريف) لعبد الله الجبوري ص ١٠٢ ـ ١٠٤ .
(٢٤٥) المصدر السابق ١١٤ .

وأكثر أهمية من هذين الشاعرين ، شاعر ثالث ، هو عبد الغني جميل[246] ، جاء شعره اكثر وضوحا وصراحة في التعبير عن موقف التمرد على السلطة العثمانية ، واشد عنفا في مهاجمة الاتراك الحاكمين ، واصدق نعيا لبغداد ومجدها الزاهر . والواقع ان حياة الرجل واخبـاره يكتنفهمـا الغموض . فقد كان يشغل منصب افتاء الحنفية في بغداد . ثم اختلف مع واليها علي رضا . وهاجر فترة الى بلاد الشام بعد اعتزاله ، وفي غيابه انتهبت داره واحرقت مع مكتبته ، وحين هدأت الفتنة استدعاه الوالي ، وعرض عليه الأموال والمقاطعات فرفض[247] . ولا ندري بعد ذلك متى قال قصد[illegible] ال[illegible]نيفة المعارضة . ومنها قصيدة ميمية طويلة ، صور في كل بيت منها لمحة من [illegible]حات العراق وظلم الولاة وذل الناس وتفاهة الحياة :

علام الاقامـــة في بلدة ... نعـد بهـا مثـل حمـــر النعم
ويسأل عن عمــره كل من ... اقـام بهـــا من جميـــع الأمم
فهــلا رحلنــا الى غيرها ... لنحظــى بعـــز وعيش أتم
فلا بارك اللــه في بلدة ... تعــد الاسود بهـــا كالغنم
اذا بلـــدة انــكرت اهلها ... فدعهـــا فمرجعهـــا للعدم
فصبـــرا فان الليـــالي تحول ... ويرجـــع للخيـــب من قد ظلم
وقــد يورق الغصن بعـد الذبول ... وقد يسفر الصبح بعد الظلم[248]

أليست هذه نبرة جديدة لم نعهدها بين اصوات شعراء هذا القرن ؟ وليس ما نعنيه في المعنى والحرية النفسية فحسب ، فكذلك ما يمكن ان نجده في النسيج ايضـا ، فالتعبير لا تكلف فيه ، ولا صناعة ولا زخرفة ، وحتى هذا الطباق في البيت الرابع ما بين (الأسود) و(الغنم) انما جاء دون ان يتطلبه الشاعر حلية ، وانما جاء ليعبر به عن طاقة حبيسة في اعماقه اتخذت هذا التضاد الذي يقصد اليه الشاعر متعمدا في الصورة . ثم اليس البيتان الخامس والسابع يكشفان لنا ما نعنيه بالحرية النفسية التي يتمتع بها الشاعر ، وتكاد صورة (البلدة التي تنكر اهلها) تبدو في استعارتها جديدة ، واكثر منها جدة حين يتركها الشاعر (للعدم) غير آسف عليها او على مجدها التاريخي . ثم ألا يذكرنا البيت الأخير بلمحة من روح الشابي في قصيدته المعروفة :

اذا الشعـــب يوما ...

---

(٢٤٦) المصدر السابق ص ١١٥

(٢٤٧) راجع اخباره في (مجموعة عبد الغفار الاخرس ـ تحقيق عباس العزاوي ص ١١ ـ ١٢ ؛

(٢٤٨) المصدر السابق والصفحة .

ولا سيما في بيته :

فلا بد لليـــل ان ينجلي	ولا بد للقيـــد أن ينكسر

ولعل الفرق الحقيقي الذي نجده في هاتين الاداتين (قد) ، و(لا بد) ، ما يؤكد لنا الفرق بين العصرين . فاذا كانت (قد) تفيد التقليل والاحتمال فهي اقرب الى طبيعة القرن التاسع عشر بينما تجيء (لا بد) التي تفيد التأكيد والتصميم منسجمة مع احداث القرن العشرين وواقع الشاعر التونسي وتكوينه النفسي . ومع ذلك يبقى لبيت عبد الغني جميل استعارته الجديدة في قضية الاصلاح والثورة ، حين يصورهما بـ (الايراق بعد الذبول) فالاشجار العميقة الجذور قد تذبل زمنا ولكنها لا تموت .

وتستمر قصيدة الشاعر في هذا النفس الجديد والتشخيص الدقيق لواقع العراق :

اهـــم ومــــالي من مسعد	وقومــي كسالى ودائــي الهرم

وعتاب الشاعر طويل ومر لقومه ، يمد بأحاسيسه بعيدا الى ماضي الأمة ، ليشهدها على قومه وجزعهم وايثارهم للمسكنة والهوان :

اسائـــل ايـــن الرفـــاق الكرام	وايـــن الاعـــزة اهـــل الكرم
فلـــم ار لي من مجيـــب بها	وانـــى تجيـــب العظـــام الرمم
خلا الربـــع منهـــم وانـــي بهم	وهل راجـــع ما مضى وانصرم ؟

وبهذا التساؤل الحزين ينهي الشاعر قصيدته . وفي النبرة نفسها . وفي قوة الاحاسيس والشعور العنيف بالذل والهوان ، ودعوة للحرية وحتى حمل السلاح بوجه السلطة تجيء اربع قصائد اخرى لعبد الغني جميل . واحدة يبحث فيها عن رجل يقود الثورة :

الا حازم للـــرشد شد حزامه	لموزمة ينسى بها الطائر الوكنا[٢٤٩]

وثانية تصور تناقض القيم في بغداد

ومـــن البليـــة اننـــي في بلدة	فيهـــا ارتقـــى للمجـــد كل رعين

(٢٤٩) المصدر نفسه ٢٩ .

ويصول فيهـا كل محلـول الوكا لا يرعـوي لمؤنـب ومشين[250]

وثالثة تحمل خيالا مثيرا لصورة بغداد في ذهن الشاعر :

قد نعـق البـوم على جدرها يصيـح بالنـاس البـوار البوار
والـكرخ قد اقفـر من اهله من بعد من كانـوا كورد البهار
ما سميـت زوراء الا لما فيهـا عن الـرشد من الازوار

وينهي هذه القصيدة قائلا :

قد طال هجـري وعتابـي لها والآن قد ملت الى الاحتضار[251]

ورابعة تحمل اصرار الشاعر على خوض المغامرة والتصدي للسلطة بعد ان كشف سوءاتها فهو لا يجد في الحياة لذة ان لم يركب اهل بغداد خيلهم ، ويشنوها كما شنها آباؤهم من (نزار) و(عامر) . حتى لتوقظ خيلهم (وسنان التراب) اما الشاعر فسيتحمل نصيبه :

سأحمـل اعبـاء الخطـوب وانني لانتظر العقبى وربي كفيلها[252]

وهذه نغمة ولا شك جديدة تنشز بين أصوات المدح والتهاني والتقريظ والمداعبات، التي كانت عالية تبعث على الملل والجمود طوال القرن . وهذه النغمة تنشز ليس بسبب دعوتها لرد الظلم وتصوير واقع حياة العراقيين فحسب ، وانما بسبب تمثيلها لبدايات تحرك الفن عن الواقع ونبض الحياة ، من بعد جموده الطويل .

وهذا الشعر ، وان التزم جانبا واحدا من جوانب الحياة ، وهو تصوير الواقع السياسي ، فانه ولا شك قد تعامل مع أخطر الجوانب الحقيقية في ذلك القرن . ولعل قصائد هؤلاء الشعراء الثلاثة ، على قلتها ، وبخاصة قصائد عبد الغني جميل ، قد مهدت فعلا لأصوات أخرى ارتفعت مع آخر خيوط ليل القرن التاسع عشر ، فأعادت ردم الهوة السحيقة ما بين الفن والحياة ، وأنهت

---

(٢٥٠) مجموعة عبد الغفار الأخرس ٢٣ ـ ٢٧ .
(٢٥١) المصدر السابق ٤٢ .
(٢٥٢) المصدر نفسه ١٢٣ .

عصر الزركشة والألاعيب ، ووضعت حداً لضيق أفق الشاعر وعقم فنه الصناعي .

وفي مقدمة هذه الاصوات ، صوت الزهاوي في أول قصيدة سياسية واعية سجلها الشعر العراقي الحديث ، مؤكدا بها بداية الشخصية الفنية الحديثة وهي تخرج عن بيئة العراق الضيقة ، ليستشرف شاعرها تخوم الوطن العربي من خلال واقع العراق ، وقد داهمه القرن العشرون بكل جديد[253]

---

٢٥٣) المصدر نفسه ٤٥ .

٢٥٤) وقصيدة الزهاوي جاءت بعنوان (حتام تغفل) وهي اول قصيدة تحمل عنوانا في الشعر العراقي الحديث . انظر ديوانه الأول ـ الكلم المنظوم ص ٧ ـ ١٠ .

الفصل الثاني

الاتجاه الكلاسي وتطور الشعر
بين النظرية والتطبيق

(١)

ما الذي يحرك الفن ويدفع به من مرحلة الجمود والعقم الى مرحلة التطور والتجديد ؟

لا شك أن الرد التقليدي القائل « ان الحياة ذاتها تدعو الى ذلك ، لأنها في حركة وتطور مستمرين » ، سيبدو ساذجا مبسطا لقضية الفن الشديدة التعقيد . ليس بسبب ان هذا الرد المألوف يتناول القضية بالتعميم والتجريد والتعامل مع طاقات الفن السحرية وكأنها قضية مادية تخضع خضوعا مطلقا لمقاييس منضبطة فحسب ،وانما لأنه يلغي تماما دور الفنان الاصيل ، صاحب الأثر الحقيقي والمبدع الأول في عملية التطور والتغيير .

ان « الحياة » ليست تعبيرا مبهما او مصطلحا غامضا عند الفنان . ولعل ابرز ما تتشخص فيه « الحياة » عنده هذا المجتمع الذي يعيش فيه ، ويتعامل معه ، متلقيا قيمه العديدة ، وابرزها القيم الوجدانية والذوقية . ومن هنا ، فان العلاقة بين الفنان ومجتمعه علاقة ازلية ، وهي التي تفسر لنا كثيرا من الغموض الذي يدور في اعماقه . بل لعل هذه العلاقة وما تتعرض له من حالات الانفصام والالتحام ، ومردودها السلبي والايجابي تستطيع ان تفسر لنا مدى ما يتمتع به الفنان من درجات العقم او الأصالة . ومعنى ذلك ان الفنان الأصيل — وهو الذي يتمتع بقدر غير عادي من الرهافة والتوتر والحساسية والقدرات — حين يتسلم قيم مجتمعه سيكتشف انه امام مجموعتين من هذه القيم : مجموعة يحترمها ويطمئن اليها ويصل بها الى حدود القداسة ، ومجموعة ثانية — وهي القيم الوجدانية والعاطفية والذوقية — يجد نفسه متناقضا معها ، يثور عليها ويصل بها الى حدود الرفض . ومن هنا تبدأ رحلة الصراع الحقيقية في اعماقه ، محاولا اعادة تشكيل هذه القيم المرفوضة وبنائها من جديد وتوصيلها مرة اخرى الى مجتمعه بالصورة التي يقترحها ويطمئن اليها . وكلما كانت درجة اصالة الفنان وتوتره عالية كانت درجة الصراع عالية ، ومن ثم فان حركة التجديد التي يحدثها في انتاجه تبدو اكثر تقدما وتميزا .

فاذا اضفنا الى ذلك ان حركة المجتمع دائبة مستمرة — مهما كانت درجتها — امكننا عند ذاك ان نفهم استمرارية التوتر في اعماق الفنان ومن ثم عطاءه .

ان وجود الفنان الأصيل ـ بقدرته على الرفض المستمر وتحمله لعملية الصراع الدائمة التي تزلزل اعماقه ـ شرط اساسي في حركة الفن واستمراره . لأن كثيرا من الناس موجودون في المجتمع لكنهم لا يملكون حظا من قدرات الرفض والتوتر . بل ان منهم من يرفض بعضا من قيم مجتمعه ، لكنه لا يفكر فيها طويلا لاعادة خلقها وبنائها وتشكيلها في اعماقه لاخراجها في شكل فني جديد ، اما لأنه لا يمتلك قدرات الفن الأصيلة ، او لعدم قدرته على الخلق وتشكيل الحياة من جديد . وهكذا يمكننا ان نكشف مقدار درجة الأصالة عند الفنان فكلما استمر الرفض والصراع الداخلي واعادة الخلق الجديد عمقا كانت حركة التطور في فنه سريعة وكبيرة في الدرجة والنوع .

(٢)

اذا امكننا تفسير ظاهرة تحرك الفن وتطوره وفق هذه العلاقة الجدلية بين الفنان ومجتمعه ، فاننا نستطيع ان نتلمس بشيء من التجوز تصورا مقاربا لحركة الشعر في العراق منذ مطلع القرن العشرين ، بعد حالة الجمود والعقم التي انتابته حتى اواخر القرن التاسع عشر . ولقد مر بنا ، ان اصواتا شعرية قليلة ارتفعت في اواخر القرن الماضي ، وهي تختلف في نبرتها عن ذلك الصخب التقليدي المضجر الذي كان يطفح بالمدح والتهاني والتذلل والصناعة والزخرفية ، فوجدنا اصوات الشاويين عبد الحميد وعبد المجيد ، يذمان بغداد واهلها الذين وقعوا اسرى في قبضة (الشرك) العثماني . كما وجدنا ملامح التمرد على السلطة السياسية والدعوة للثورة عليها في ومضات شعرية تتذكر امجاد العرب وفرسانهم وبطولاتهم في قصائد عبد الغني جميل القليلة .

والواقع ان اخبار هؤلاء الشعراء الغامضة القليلة ، والنزر الذي وصلنا من انتاجهم لا يجعلنا في وضع يمكن القول معه انهم يمثلون تيارا احيائيا واضح المعالم في الشعر العراقي الحديث ، لكنه يصح القول بانهم ارهصوا ممهدين لاصوات شعرية جديدة اخذت مكانها في ساحة الشعر فترة طويلة من الزمن تقارب نصف القرن بحيث ملأت هذه الساحة بانتاج غزير يتميز في مضامينه وسماته العامة عن شعر القرن التاسع عشر . فلقد شهدت نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي ظهور اربعة اصوات بارزة في حركة الشعر العراقي الحديث ، اصوات الزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي يتقاربون في الفترة الزمنية ، كما يتشابه انتاجهم ويحفل بخصائص متماثلة تقريبا مع بعض الاختلاف في التفاصيل

.. كذلك فلمن المجتمع الذي تقبل هؤلاء الشعراء قيمه ، كان قد بدأ يحس بدبيب الحركة وإن كانت بسيطة خفية منذ الربع الأخير من القرن الماضي . ففي السنوات الثلاث التي قضاها الوالي مدحت باشا في بغداد (١٨٦٦ ـ ١٨٧١) حدثت بعض المحاولات الاصلاحية في السياسة والادارة والثقافة وقضايا العشائر والصحة . بحيث تركت في نفوس العراقيين آثارا ظلوا يتذكرونها وسط ظلام القرن التاسع عشر[١] . ولاسيما اصداره اول صحيفة تعنى بشؤون الولاية ووقائعها وتطور هذه الصحيفة الى انشاء القسم العربي فيها بعناية اشهر كتاب بغداد انذاك كاحمد بك الشاوي وطه الشواف ، وتعاقب مجموعة من الأقلام ذات الثقافة اللغوية على تحرير قسمها العربي كفهمي المدرس وعبد الوهاب النائب واحمد عزت الأعظمي وغيرهم[٢] . على ان الآستانة ظلت طوال الحكم العثماني محط انظار العوائل الموسرة حين تبعث باولادها للتعليم والتخصص ، فكان ان التحق بمدارسها العسكرية والمدنية معظم الشخصيات التي برزت في الواقع السياسي والاداري في العراق بعد الحرب الأولى وتأسيس الحكم الأهلي . واذا كان من المؤكد ان تركيا في نهاية القرن الماضي ، وفي ايام العهد الحميدي كانت مسرحا لجيش من الدراويش واصحاب الطرق الصوفية وموئلا لآلاف التكايا « والربط » ، فانه من المعروف كذلك ان حركة فكرية وادبية كانت تنمو وتزدهر بحكم اتصالها بالغرب . ونتيجة لاهتمام اوربا بدولة الرجل المريض . فلقد برزت مجموعة من اعلام الادب التركي ممن تأثروا بالفكر الاوربي ونقلوه الى لغتهم وصحفهم ومؤلفاتهم كعبد الحق حامد وصفاء بك، ونامق كمال ، ونجاتي الذين اشتهروا بتأثرهم بافكار الثورة الفرنسية ومبادئها المعروفة في الحرية والعدالة والمساواة . وفي شعر عبد الحق حامد ما يكشف عن تأثر واضح بأدب فيكتور هوغو ولاسيما في ديوانيه :

« الله dieu » و« نهاية شيطان La fin de Satan[٣] كذلك فان تأثر الأدب التركي قد بدا واضحا بالفلسفة الأوربية في القرن التاسع عشر . ففي ادب (توفيق فكرت) وهو احد اعلام النهضة التركية ، نجد روح

---

(١) انظر : في غمرة النضال ، سليمان فيضي ٥٩ ، اربعة قرون من تاريخ العراق ـ لونكريك ص ٣٢٣ .

(٢) انظر مقالة رزوق عيسى (الصحافة في العراق) مجلة الحرية ـ بغداد ـ العددان ٨ ـ ٩/شباط ١٩٢٤ .

(٣) انظر تفاصيل هذا التأثير كتاب (الزهاوي الشاعر) لاسماعيل ادهم ص ٥٢ . وانظر (الشاعر والموت) بقلم اكمل الدين محمد احسان ـ مجلة الشعر . القاهرة ـ الثقافة والارشاد القومي . العدد الثامن ، السنة الاولى .

نيتشه في تمجيد القوة وفكرة البقاء للاقوى ، كما نقرأ نزعة مادية واضحة في افكار البعث والحساب ، ونتلمس آثار منهج ديكارت في الشك من خلال روح موغلة في التشاؤم . ولعل خير ما يوضح هذه السمات قصيدته المطولة (التاريخ القديم) التي احدثت ضجة كبيرة حين اقدم الشاعر على نشرها في مطلع القرن العشرين فتصدى له المهتمون بالفلسفة والتاريخ والمنطق والأدب معارضين ومؤيدين وظلت المناقشات حولها محتدمة بعد وفاته فترة من الزمن[٤] .

وخلاصة ما يقال في اثر عبد الحق حامد عبارة الأدباء الأتراك المعروفة « لولا حامد لتأخر انتشار الادب الغربي في بلادنا عصرا كاملا »[٥]

ولا شك ان العراقيين ممن قصدوا تركيا قد اطلعوا على شيء من هذا الفكر وتلك الآراء الجديدة التي لم يعرفها مجتمعهم في الماضي .

على ان ابرز المتغيرات السياسية وابعدها اثرا في واقع المجتمع العراقي حركة الانقلاب العثماني وما اعقبها من اعلان الدستور عام ١٩٠٨ فقد استقبلت هذه الحركة بشكل حماسي وصفه السير جيرالد لوثر ، سفير بريطانيا لدى الدولة العثمانية وممثلها في بغداد بانه ادى الى « تآخي الشعب على اختلاف عقائده .. وان جماهير الناس (يسميهم السفير الغوغاء) قد اجبروا الوالي على منع تصدير الحنطة ، وان حالة الهياج التي كان عليها الشعب جعلت الاصرار على حقوق المصدرين البريطانيين لا تؤمن عاقبته »[٦]. ولئن كانت حركة الدستور مفاجأة كبيرة لعامة الناس في العراق « لأن الافهام كان صعبا والسواد الأعظم جاهلا »[٧] ، فان المتعلمين والمطالبين بالحرية والاصلاح وجدوها فرصتهم الذهبية لاظهار مواهبهم الخطابية ، والتعبير عن آرائهم فاكثروا من الخطب والكتابات الصحفية « لتوضيح الاصلاح والتشويق له »[٨] ، وكان الشعراء في مقدمة من حرصوا على تحية الدستور والدعوة له

(٤) انظر بعض نصوص القصيدة وجوانب من المناقشات التي دارت حولها مقالة (الجدل بين الايمان والالحاد في النفس الأدبية التركية) . السياسة الاسبوعية العدد ٩٧ ـ يناير ١٩٢٧ .

(٥) انظر مقالة رفيق آطالاي بعنوان « شاعر تركيا الكبير عبد الحق حامد » مجلة الرسالة العدد ١٩٩ ابريل ١٩٣٧ ص ٦٩٥ .

وانظر مقالة اسماعيل احمد ادهم بعنوان (عبد الحق حامد) مجلة الحديث الحلبية ـ العدد العاشر تشرين الاول ١٩٣٨ .

(٦) العراق في مذكرات الدبلوماسيين الأجانب ـ نجدة فتحي صفوت ص ٧٦ ـ ٧٧ .

(٧) تاريخ العراق بين احتلالين ـ عباس العزاوي ج ٨ ص ١٦٠ .

(٨) المصدر السابق ص ١٦١ وما بعدها .

بقصائدهم كالزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي[٩].

الا أن أهم ما قدمته حركة الدستور ظاهرة انفتاح المجتمع العراقي على العالم الخارجي لأول مرة ، وهبوب تيارات الفكر والصحافة والأدب بشكل واسع وعميق . يقول عباس العزاوي « ... ولا ينكر أننا رأينا انكشافا من نواح اخرى من اهمها الصحافة الخارجية والداخلية وانتشار المطبوعات العلمية والأدبية والاتصالات بالاقطار الغربية النائية »[١٠]. ولقد بدا تأثير الدستور جليا في تحريك اوساط المجتمع العراقي ، ليس في عدد الصحف والمجلات التي صدرت في العراق حتى بلغت المائة والثلاثين فحسب[١١] ، وانما لما احسه المثقفون والمتعلمون وما افادوه من هذه الحرية[١٢] ، وهكذا بدأت صحافة مصر المتقدمة تحمل افكار التجديد والتقدم وقسطا من آثار الفكر الاوربي واخباره للقارىء العراقي على صفحات المقطم والهلال والمقتطف تساعدها بعض صحف الشام كالعرفان والمقتبس والبرق .

ولا شك أن الأدب قد أفاد من ذلك كله ، ولا سيما حين بدأت المطبعة العراقية تنشط نشاطا ملحوظا لتأخذ دورها في هذه المرحلة . يقول الشبيبي : « اتجه الناس اتجاها جديدا لم يسبق له مثيل ومالوا الى الاهتمام بمظاهر الرقي على اختلافها ، وذلك بمجرد اعلان الدستور ... وقد امتاز العصر المذكور بكونه عصر اليقظة في الفكر والشعور ، تفنن الخيال العربي فيه في التعبير عن هواجس النفوس الطامحة الى مجاراة الأمم الناهضة ، الراغبة في التخلص من عوامل الضعف والانحلال ، وحاول الأدب ان يمثل الحياة وذلك بمختلف صورها الضاحكة والباكية وشتى مظاهرها المشرقة او الداجية »[١٣] . وهي شهادة من احد شعراء هذا الاتجاه الكلاسي تؤكد لنا ان

---

(٩) انظر قصيدتي الزهاوي « التعاون » و« عيد ومأتم » ديوانه (الكلم المنظوم) ص ١٥٩ و ١٦١ . وانظر قصيدتي الرصافي (تموز الحرية) و(بعد الدستور) ص ٣٨٨ و١١٣ وقصيدة الشبيبي (الحرية والشعر) ديوانه ٥٢ وقصيدة الكاظمي (تحية الدستور) ج ٢ ص ١٢٥ من الديوان .

(١٠) العراق بين احتلالين ـ عباس العزاوي ج ٨ ص ١٢٥ .

(١١) انظر (الصحافة في العراق) مجلة الحرية ـ العددان (٨ ـ ٩) شباط ١٩٢٤ .

(١٢) ويقول عباس العزاوي ، وهو من عاصر هذه الفترة :

« نعم لقد اعلنت المشروطية وانتشرت المطبوعات وتنبهت الأفكار فعلمنا الشيء الكثير وخبرنا ما في العالم من أحداث أدت الى ما يزيل الغفلة ... فذاعت مطالب قد تكون اوسع مما عرف في عصور ، فكأن التاريخ تجمعت عصوره في هذه السنين ، زاد المطالعون وكثر القراء وانتشرت الجرائد والمجلات وزادت المدارس » . العراق بين احتلالين ج ٨ ص ١٦٣ .

(١٣) ديوان الشبيبي ـ المقدمة ص (ح ـ د)

هذه المتغيرات السياسية والاجتماعية قد دفعت بالشعر ليعود مرة اخرى ليرتبط بحياة الناس معبرا عن مظاهرها المختلفة ، بعد ان وجدنا الانقطاع بينهما واقعا في القرن الماضي وما قبله من قرون الظلام والعقم .

ولا شك ان التكوين النفسي لشعراء الاتجاه الكلاسي لا بد ان يكون قد تغير عما كان عليه شعراء القرن التاسع عشر . فلم يعد الشاعر مرتبطا ارتباطا مصيريا بالوالي او العائلة الموسرة يمدح ويفاكه ويهني ويرثي ليكسب قوته اليومي كالذي وجدناه في حياة شاعر القرن الماضي . فالزهاوي من اسرة كردية وجيهة تعود في أصلها الى امراء الأكراد البابانيين ، وكانت اسرة الكاظمي تعمل بالتجارة ما بين العراق وايران ، ولم تكن حال الرصافي معدمة . فلقد كان من اسرة (متوسطة الحال) كما يقول روفائيل بطي[١٤] ، استطاعت ان تدخله المدرسة الرشدية العسكرية بضع سنوات ، لا يلبث بعدها حتى ينقطع انقطاعا تاما الى علماء بغداد المشهورين سنين طويلة يرتقي بعدها سلالم الوظائف المتعاقبة . والشبيبي من عائلة دينية محافظة ذائعة الصيت في النجف عرف باهتماماته السياسية التي اوصلته الى منصب الوزارة[١٥] . وهكذا لن نجد في تكوين هؤلاء الشعراء الطبقي ما يوحي بأننا سنلقاهم متسكعين على ابواب السلطة والموظفين طلبا للكسب المادي العاجل .

كذلك سنجد درجة من الاختلاف في الثقافة عما كانت عليه ثقافة شاعر القرن الماضي . صحيح ان ثقافتهم بادىء الأمر ابتدأت تقليدية تلقوها في الحلقات الدينية ، لكن ما تلقوه من علوم الاوائل ، واطلاعهم على التراث يختلف في الدرجة والنوع عما كان يتلقاه الشاعر السابق . فالزهاوي يدرس على ابيه (محمد فيضي) مفتي الحنفية ببغداد علوم الدين والعربية . فيقرأ ديوان المتنبي وتفسير البيضاوي وشرح المواقف بعد ان قرأ على تلاميذ ابيه علوم النحو والصرف والمنطق والبلاغة واتقان الكتابة وطرفا من مبادىء العلوم وقسما من المنقول والمعقول[١٦] . وتلقى الرصافي علومه الدينية واللغوية والأدبية على يد محمود شكري الآلوسي وهو اكبر علماء العراق ولاسيما في قضايا التراث الادبي وصاحب مؤلفات عديدة من اشهرها (بلوغ الأرب في احوال العرب) الذي نال به جائزة المستشرقين . وقد لازمه الرصافي مدة اثني

---

(١٤) الادب العصري – رفائيل بطي ج ١ ص ٦٩ .

(١٥) استوزر الشبيبي بين عام ١٩٢٤ و١٩٤٧ خمس مرات في حكومات مختلفة وزيرا للمعارف . انظر (شعراء العراق المعاصرون) غازي عبد الحميد الكنين . بغداد ج ١ سنة ١٩٥٧ ص ١٣ .

(١٦) انظر (رسائل الزهاوي الى محمد عيش) مجلة الكاتب المصري ، ديسمبر ١٩٤٦ ص ٤٥٨ .

عشر عاما ملازمة مستمرة افاد أثناءها منه الكثير . والشبيبي نشأ وسط عائلة دينية وأدبية ، أبوه عالم وشاعر ، درس في حلقات النجف الكبيرة ، وقال عن تعليمه « قرأت من كتب اللغة والشعر والأدب أشهر دواوين شعراء العربية . من ذلك ديوان ابي تمام والبحتري والمتنبي وابي العلاء والشريف الرضي وكثيرا من الكتب المؤلفة في اخبارهم ونقداشعارهم »[17]، ولم تختلف دراسة الكاظمي الاولية كثيرا عن دراسة أقرانه .

ولا شك أنهم لم يقنعوا بهذه البدايات الدراسية ، فلقد توفرت الكتب وذاعت الدواوين ، وانتشرت الصحف ونشطت المطابع ، فاذا بهم يضيفون الى ثقافتهم التقليدية شيئا كثيرا من العلوم والدراسات الحديثة ويتصدر معظمهم للتأليف في العلوم والآداب والفلسفة والتاريخ[18] .

ومن الاختلافات التي نتلمسها بين هؤلاء الشعراء وشعراء القرن الماضي تمتعهم بسعة الأفق ، ولعل مرد ذلك لا يعود الى اطلاعهم الدائب على الكتب والمتغيرات الثقافية في عصرهم فحسب ، وانما لاطلاعهم على العالم الخارجي بالاحتكاك المباشر بالسفر خارج العراق . فالزهاوي يزور مصر لأول مرة عام ١٨٩٦ في طريقه للآستانة ، وفيها يلتقي بادبائها وعلمائها المشهورين كيعقوب صروف وفارس نمر اللذين كانا يصدران المقتطف والمقطم ، وشبلي شميل وجورجي زيدان وابراهيم اليازجي وغيرهم .[19] ويزور الرصافي لبنان عام ١٩٠٩ فيلتقي بمجموعة من ادبائه وشعرائه الذين احتفوا به وفي مقدمتهم امين الريحاني واللبكي الكبير وندرة مطران ومحي الدين الخياط[20] ويزور الشبيبي بلاد الشام ويمكث في دمشق مدة طويلة بعد رحلة مثيرة الى الحجاز للاتصال بالشريف حسين في مكة . وفي الشام يلتقي بمجموعة من ادبائها ومفكريها والعاملين في الحقل العربي كأحمد عارف الزين صاحب مجلة العرفان وسليمان الظاهر والشيخ احمد رضا وتوفيق عسيران وغيرهم[21]

ويرتحل الكاظمي الى مصر سنة ١٨٩٧ ويقيم فيها حتى وفاته ، متصلا باقطاب الشعر والسياسة والفكر والصحافة كمحمد عبده وسعد زغلول ولطفي السيد والعقاد والبارودي وحافظ ابراهيم واسماعيل صبري وخليل مطران .

---

(١٧) مجلة الحديث ـ حلب العدد الثاني ـ شباط ١٩٤٢ ص ٦٦ .

(١٨) انظر مؤلفات الزهاوي والرصافي والشبيبي والكاظمي (الأدب العصري ج ١ ص ١٣ ـ ١٧ و٧٣ ـ ٧٤ و١١٤ ـ ١١٥ وص ٩٨ .

(١٩) الزهاوي الشاعر ـ اسماعيل ادهم ص ٢٥ . وانظر رباعيات الزهاوي ـ المقدمة .

(٢٠) صفحات من حياة الرصافي ـ هلال ناجي ص ٦٠ .

(٢١) الأدب العصري ـ بطي ج ١ ص ١١٤ و ١٢٠ .

واذا كان الزهاوي والرصافي قد افادا من اتقانهما اللغة التركية بحكم البيئة والنشأة والعمل في وظائف الدولة ، اطلاعا على بعض الأفكار الأوربية وبخاصة ما يتعلق بالثورة الفرنسية وشعاراتها وبعض ما قرآه مترجما في الفلك والعلوم التجريبية والقصص والروايات ، فان ذلك كله لم يمكنهم جميعا من الاطلاع على الشعر الاوربي اطلاعا جيدا ومباشرا ، لاسيما وان ايا من هؤلاء الشعراء لم يكن يعرف لغة اوربية تفتح امامه نوافذ التعامل مع هذا الشعر والتأثر به . ولعل هذا النقص في ثقافة هؤلاء الشعراء ، وبخاصة الرصافي والزهاوي ، قد دفعهما الى مواقف متناقضة ومضطربة من التعامل مع الشعر الأوربي حينما حاولا تحديد مفهومهما لما كانا يسميانه (بالشعر العصري) . لاسيما وان تأثير الشعر الأوربي بدأ يتضح منذ مطلع القرن حينما بدأ الشاعر خليل مطران يطرح دعوته لتحرير الشعر العربي على صفحات مجلة (المجلة المصرية) عام ١٩٠٠ ثم استمرار هذه الدعوة بصدور ديوانه عام ١٩٠٨ ثم ظهور ديوان عبد الرحمن شكري عام ١٩٠٩ وتوالي صدور دواوين شكري والمازني والعقاد حتى ظهور مقالاتهم منذ ١٩١١ ثم اتخاذها شكلا محددا في كتاب (الديوان) للعقاد والمازني عام ١٩٢٢ ، والتقائهما بدعوة ميخائيل نعيمة في (الغربال) الذي صدر عام ١٩٢٣ . ولم تكن تلك الحركة الشعرية بآرائها الجديدة الا بسبب التأثر الواضح بالنقد الشعري الاوروبي . مطران بثقافته الفرنسية وجماعة الديوان والمهجر بثقافتهم الانكليزية ، وتكمل ترجمة سليمان البستاني لملحمة الالياذة لهوميروس عام ١٩٠٤ في بيروت وبما حملته ميثولوجيتها التي تخلع على الطبيعة الاحساس الانساني والبشري ، فضلا عن المقدمة التي كتبها المترجم عن اوزان الشعر وقوافيه ومدى تأثيرها في المعاني ، بحيث اعتبرت مجلة الهلال « الالياذة العربية بما فيها من الأبحاث الشعرية المبتكرة جديرة ان تكون بدء نهضة جديدة في الشعر العربي »[٢٢] تكمل ترجمة البستاني صورة الموقف من التعامل مع الشعر الأوربي في مطلع القرن العشرين . الا اننا لا نجد عند الشعراء في العراق تجاوبا او تأثرا ايجابيا ، وانما نجد الرصافي والزهاوي يقفان منها موقف الرفض والعناد . يزعم الرصافي ان ما اطلع عليه من الشعر الأوربي المترجم الى التركية « تروقه معانيه جدا غير انه لا يثق بامانة المترجمين في تصويرهم تلك المعاني كما في الأصل»[٢٣] ، وعلى الرغم من انه لم يطلع على هذا (الأصل) لأنه لا يعرف لغته ، فانه يؤكد ان الشعر الأوربي لا يفرط في الوزن والقافية ، وقد فهم ذلك من اطلاعه على شعر « المتفرنجين من شعراء

---

(٢٢) انظر عدد يونيو لسنة ١٩٠٤ ص ٥٢٤ .

(٢٣) مجلة الحرية . السنة الثانية . الجزآن الأول والثاني ــ تموز ١٩٢٥ .

الاتراك الذين قلدوا شعراء الافرنج تقليدا مطلقا ومشوا في اشعارهم على آثارهم واتبعوهم فيها حذو القذة بالقذة »[٢٤] ويؤكد الزهاوي انه اطلع على « كثير مما ترجم عن الغرب كالبؤساء ومئات الروايات المترجمة الى العربية والتركية لشكسبير وتولستوي وهوغو وجوته واناتول فرانس وغيرهم»[٢٥] ، لكن هذا الأدب الذي قرأه لم يقدم له مفهوما جديدا عن الشعر الاوربي ، فهو يخاف من الشعر الجديد على (الشعور العربي والمحافظة عليه) ، وعلى الرغم من ان هذه القضية التي يثيرها الزهاوي لا علاقة لها بفن الشعر واساليبه ، فانه وجدها مبررا وجيها لمهاجمة دعاة (الشعر المتفرنج) قائلا « وهذا الذي يأتون به من الشعر المتفرنج لا يعيش في ارض لا تلائم نبته ، وستجده بعد قليل قد يبس بأشعة الشمس التي تطلع في سمائه حارة فيحول حطاما فرمادا ويبقى الشعر العربي وحده »[٢٦] ، واذا علمنا أن الزهاوي قد طرح رأيه هذا عام ١٩٢٢ فهمنا انه يقصد جماعة الديوان فيسميهم المتفرنجين وادركنا مغبة ذلك عليه ومعنى التصدي لهذه الجماعة وحملاتها الشهيرة ضد الشاعرين شوقي وحافظ والناثر المنفلوطي ، لهذا يسارع الزهاوي مستثنيا جماعة الديوان بشيء من اللباقة مع شروط يراها اساسا للتعامل مع الشعر الاوروبي « اما الذين اخذوا يزفون الشعر الى الاسماع عربيا في زي عصري او انهم حذواحذو الافرنج في الابتكارات او الاحسان في الوصف والابتعاد عن المبالغات وافرغوا معانيهم في قالب عربي بحت وحوروا الشعر الافرنجي حتى جعلوه موافقا للشعور العربي وحافظوا على الاسلوب العربي بتمامه كنفر متفرقين في امريكا ومصر فهؤلاء يكسبون الشعر رونقا فوق رونقه وثراء فوق ثرائه .. »[٢٧]

والواقع ان عدم معرفة شعراء المدرسة التقليدية في العراق لغة اوربية تعينهم على الاطلاع على الشعر الأوربي والتعرف على مراحل تطوره والاقتراب من اخيلته وصوره ومضامينه ، قد اوقعهم ، وبخاصة الزهاوي ، في اضطراب وغموض شديدين في محاولة تحديد سمات (الشعر العصري) ، وفي اتخاذ موقف محدد واضح من حركة التجديد التي كانوا يطلقون عليها (تلقيح الشعر العربي بالشعر الافرنجي) . اذ غمضت عليهم الدعوة غموضا شديدا واعتبروها بدعة وتقليدا للشعر الغربي لا غير ، حتى بعد ان وضحت كثير من خطوط دعوة تجديد الشعر وانطواء راية جماعة الديوان وقيام مدرسة ابولو .

---

(٢٤) المصدر السابق .

(٢٥) مجلة الكاتب المصري . ديسمبر ١٩٤٦ ص ٤٥٩ .

(٢٦) انظر (محاضرة في الشعر) للزهاوي ـ سحر الشعر : بطي ج ١ ص ٤٠ .

(٢٧) المصدر السابق ص ٤٤ ـ ٤٥ .

ولقد ظل الرصافي حتى عام ١٩٣٦ يقول « نعم ان هناك فريقا من اهل الأدب يدعون الى التجديد في الشعر وكلما حاولت ان افهم معنى صحيحا للتجدد الذي يدعون اليه لم استطع ولم افهم ماذا يريدون من التجديد ، ثم قر رأيي ـ على ما استنتجته من اقاويلهم ـ ان التجديد هو تقليد الغربيين في شعرهم وادبهم مع ان الشعر هو الوحيد الذي يستحيل فيه التقليد ». [٢٨]

تلك ابرز المتغيرات السياسية والاجتماعية والفنية التي شهدها العراق اواخر القرن التاسع عشر حتى العشرينيات من هذا القرن . وهي علامات بارزة في تكوين الجو النفسي الذي ولد فيه هؤلاء الشعراء الأربعة وتسلموا قيمهم فيه . ولا شك انهم لم يقبلوا كل قيم مجتمعهم القديمة ، كما ان ملامح مجتمعهم الجديد بدأت تطرح قيما جديدة نتيجة لهذه المتغيرات ، فكان لا بد ان يكون هناك صراع في اعماقهم ، وكان لا بد ان يولد ادب يختلف عما سبقه .

لكننا قبل ان نتبين السمات العامة لهذا الأدب وخصائصه ، وتقدير مدى الجدة والابتكار فيه نتيجة لما افترضناه من عملية التقبل والرفض في اعماق الفنان يحسن بنا ان نلقي نظرة سريعة على مفهوم الشعراء انفسهم للشعر باعتباره فنا ، وعملية خلق جديدة ، واهمية هذه النظرة الى مفهوم الشعر عندهم مصدرها سببان :

الأول ـ انها تساعدنا على فهم الجانب العملي من قضية الشعر عند هؤلاء الشعراء وتكشف لنا مدى التطابق والاختلاف ما بين النظرية والتطبيق .

الثاني ـ ان هؤلاء الشعراء طرحوا آراء غريبة وغامضة ومضطربة ، تجمع القديم الى الجديد والمحافظة إلى الجرأة والسذاجة الى العمق ، يضاف الى ذلك ان هذه المدرسة التقليدية في آرائها ونتاجها الشعري قد شغلت ساحة الشعر في العراق ما يزيد على نصف قرن من الزمن ، وطبعت الشعر العراقي الحديث حتى الحرب الثانية بطابعها ومنجزاتها ، وكان نتيجة ذلك ان أكثر الشعراء من الحديث النظري عن الشعر وفنونه وعن القصيدة ومواصفاتها مما يشكل ظاهرة تلفت النظر ، وكأنهم كانوا يحاولون ايجاد مبررات ومخارج لتيار الكلاسية في الشعر العربي الحديث بعد حالة الاختناق التي اصابته نتيجة متغيرات العصر وتنامي تيار الرومانسية . وابرز ما نلاحظه على هذه الظاهرة انها بدأت تزداد وتتسع ـ والتكرار في الآراء كثير ـ وبخاصة بعد

(٢٨) في ذكرى الرصافي ـ عبد الحميد الرشودي ص ٢١٠ ـ ٢١١ .

انتهاء الحرب الأولى وظهور آثار جماعه الديوان وشعر المهاجر . ودورانها المستمر الدائب حول تكوين مفهوم محدد لقضية الشعر الجديد الـذي اصطلحوا آنئذ على تسميته بـ(الشعر العصري) . فلقد تحدث الزهاوي طويلا عن الشعر وفي فترة مبكرة منذ عام ١٩١٢ وفي مقدمة كتاب الدكتور محمد صبري (شعراء العصر) جاء حديثه اول مرة .[٢٩] ثم في محاضرة طويلة القاها في المعهد العلمي ببغداد عام ١٩٢٢ بعنوان (الشعر)[٣٠] ثم في مقالة بعنوان (حول الشعر والنثر) عقب فيها على مقالتين للدكتور طه حسين والدكتور هيكل على صفحات السياسة الأسبوعية[٣١] ثم اعقبها بمناظرة طويلة مع العقاد (حول العاطفة والعقل) في اعداد متفرقة من السياسة الأسبوعية عام ١٩٢٧[٣٢] . كما اشترك في مجموعة من الردود والمناقشات حول الشعر والشعر العصري على صفحات الجرائد العراقية ، ولاسيما على صفحات مجلته (الاصابة) التي اصدرها عام ١٩٢٦ ولم تستمر سوى اسابيع . على انه كان حريصا ان يقدم لدواوينه الشعرية : الرباعيات ، الديوان ، اللباب ، الأوشال بمقدمة عن نزعته الشعرية وآرائه .

اما الرصافي فقد تحدث عن الشعر حديثا طويلا وان كان اقل تكرارا واضطرابا من زميله . جاءت آراؤه مركزة لأول مرة في مقالته (الشعر) عام ١٩٢٢[٣٣] ، ثم نشرت له مجلة الحرية عام ١٩٢٥ حديثا عن الشعر ، كما حرص على ان يبث آراءه في كتبه (الأدب العربي)[٣٤] و(دروس في تاريخ آداب اللغة العربية) [٣٥] ، و(رسائل التعليقات) [٣٦] وعلى صفحات جريدتـه (الأمل) التي اصدرها عام ١٩٢٣ . وكذلك فعل الشبيبي وان كان اقل من سابقيه كلاما واطالة . نقرأ ذلك في المقدمة التي صدر بها ديوانه عام ١٩٤٠ ثم في المقدمة التي كتبها تصديرا لكتاب بدوي طبانه (معروف الرصافي ــ حياته وشعره وبيئته)[٣٧] وفي مقدمته لديوان (الوان شتى) لطالب الحيدري[٣٨] ،

(٢٩) الجزء الثاني من الكتاب ــ المقدمة .
(٣٠) سحر الشعر ــ بطي ج ١ ص ١٧ ــ ٨٣ .
(٣١) العدد الصادر في ٣ ديسمبر ١٩٢٧ .
(٣٢) اعداد متفرقة من اشهر سبتمبر واكتوبر وديسمبر لسنة ١٩٢٧ .

(٣٣) سحر الشعر ــ بطي ، ج ١ ص ٨٤ ــ ٩٦ .
(٣٤) طبع ببغداد عام ١٩٢١ .
(٣٥) طبع ببغداد عام ١٩٢٨ .
(٣٦) طبع ببيروت عام ١٩٥٧ .
(٣٧) طبع بالقاهرة عام ١٩٥٧ .
(٣٨) طبع ببيروت ١٩٤٩ .

وفي مقدمة كتابه (أدب المغاربة والأندلسيين)[39] . كما ادلى بآرائه في الشعر عام ١٩٥٦ للسيد خضر الولي[40] ، وبأحاديثه حول الشعر في بعض المجلات والصحف العراقية[41] .

ولم يكتف هؤلاء الشعراء بآرائهم النثرية بل حاولوا تثبيتها بالوزن والقافية ، نجدها في قصائد مخصصة في دواوينهم ، فالزهاوي ـ وهو اكثرهم حديثا واطالة بالشعر والنثر ـ يخصص قصائد كاملة في دواوينه لقضايا (القريض والشعر والشعراء)[42] . وفي ديوان الرصافي مجموعة من آرائه ونظراته في الشعر حشرها في قصائده[43] وكذلك فعل الشبيبي [44] والكاظمي[45] .

(٣)

حين نحاول ان نتبين « مفهوم » الشعر عند اقطاب الاتجاه الكلاسي الأربعة ، فاننا سنجد انفسنا في دوامة من العبارات الغامضة والخلط الغريب ما بين (فن الشعر) وتحديد الماهية والوظيفة والقالب ومواصفات القصيدة التي يكثرون الحديث عنها . فالشعر عند الزهاوي « شعور الشاعر وقد خرج من مخدعه وهو قلبه ، وقد اتحد اتحادا اثيريا بشعور آخر هو النغمة التي نسميها وزنا وقد ركبا اجنحة الألفاظ الخفيفة ليطيرا معا مرفرفين رفرفة الفراش الجميل على زهر الرياض ، فيصلا الى الاسماع بعد ان يحدثا في طريقهما امواجا خفيفة في الهواء ومنها الى مخادع أخرهن قلوب اصحاب تلك الأسماع ويثيرا ما هنالك من الاحساسات الراقدة[46] . وعلى الرغم من ان هذا الذي يقدمه الزهاوي ليس تعريفا علميا محددا لمفهوم الشعر بقدر ما هو وصف لبعض خطوات العمل الشعري ، فان الاشارة تجدر الى تعبيره (اتحادا اثيريا) الذي يذكرنا بعبارة افلاطون حين سمى الشاعر (كائنا اثيريا مقدسا)[47] . والزهاوي متناقض في تعريفه للشعر . فاذا كنا قد وجدناه يعتبر

---

(٣٩) طبع بالقاهرة عام ١٩٦٠ .

(٤٠) آراء في الشعر والقصة ـ مقابلات اجراها خضر الولي بغداد ١٩٥٦ .

(٤١) انظر مجلة الفكر العددان التاسع والعاشر آذار ونيسان ١٩٦٠ وجريدة الجمهورية (الملحق) العدد ٦٢ لسنة ١٩٦٦ .

(٤٢) انظر القسم الثالث من رباعياته سماه (الشعر والشعراء) ص٦٠ ـ ٧٢. وانظر ديوانه المطبوع سنة ١٩٢٤ الباب التاسع (الشعر والشعراء) ٢٤٠ ـ ٢٦٢.

(٤٣) كقصيدته (حماسة لا سياسة) الديوان ـ الطبعة الاولى ص ١١٢ و (بعد البين) ص ١٢٥. (الصديق المضاع) ١١٨ و (خواطر شاعر) ص ١٨٢ / الطبعة السادسة و (شاعر البشر) ٢٦٩ و(انا والشعر) ١٩٦ و(في حفلة شوقي) ١٣٦ و(الى الجواهري) ٢٧٧.

(٤٤) الديوان ص ٤٢، ٦١، ٩٦، ١٤٢، ١٤٩، ١٥١، ١٥٧، ١٦٠.

(٤٥) ديوانه ج١ ص ١٢٢، ١٢٨، ٢٠٣، ٢٦٤، ٢٣١.

(٤٦) سحر الشعر ـ بطي ج١ ص ١٧ ـ ١٨.

(٤٧) يقول افلاطون «.. لأن الشاعر كائن اثيري مقدس ذو جناحين لا يمكن ان يبتكر قبل ان يلهم فيفقد صوابه وعقله» أيون او عن الالياذة ـ ترجمة وتقديم الدكتور محمد صقر خفاجة والدكتورة سهير القلماوي. القاهرة ١٩٥٦ ص ٣٨. الفقرة ٥٣٤ ب.

(الشعور) نقطة البداية ومنطلق الشعر ، فلقد سبق ان اعتبر (الفكر) هو المنطلق والبداية « ...أرفع ما في الانسان هو العقل وارفع ما في العقل هو الفكر وارفع ما في الفكر هو الشعر »[٤٨].

والذي يهمنا تأكيده ان هذه المدرسة تعيش في غموض شديد واضطراب وصعوبة تحديد في مدلول كلمة (الشعر) ، وليس الرصافي بأحسن من الزهاوي ، حين عرف الشعر بانه (كالحسن لا يوقف له عند حد) [٤٩] . او هو « الشعور الراقي والاحساس الرقيق المكتسبان ما يناسبهما من الفاظ اللغة ، المنبعثان من ساحات الغناء والرقص خاصة ، وفي ساحة كل ذوق بديع عامة»[٥٠] وتتردد الفاظ (الاحساس) (الشعور) (العاطفة) (الفكر) في احاديثهم دون ان تتخذ تحديدا دقيقا وواضحا ، فالكاظمي يؤكد ان (الخيال) لا يعمل الا بوحي (العقل) ، وان (الشعور) هو (عصارة الفكر) :

ما الشعــــر الا ذائــــب فكر   يجمـــد في النطـــق ما استمرا
بل وخيـــال صيره العقل   في مجـــاري الأفـــكار جسرا[٥١]

ولعل اقرب تعليل لظاهرة اضطراب دلالات هذه الألفاظ وغموض معانيها عندهم ان هؤلاء الشعراء لم يتلقوا ثقافة عميقة ولا اطلعوا على دراسات متخصصة في عملية الفن والخلق الشعري ، وانما هم ينبهرون ببعض المصطلحات والألفاظ في هذا الشأن فيرددونها دون فهم محدد . فاذا كانت عبارة الزهاوي (الاتحاد الاثيري) تذكرنا بعبارة افلاطون ، فان الرصافي يردد مبدأ (المحاكاة) عند ارسطو من ان الشعر تقليد للطبيعة ومحاكاة لها فنراه يقول « الشعر مرآة من الشعور تنعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الألفاظ انعكاسا يؤثر في النفوس انقباضا وانبساطا»[٥٢] . وكما قال افلاطون بان الشعر (الهام) يتلقاه الشعراء من مصدر الهي مقدس[٥٣] ، فان الشبيبي يردد هذا الرأي مؤكدا انه يتلقى شعره من (مليك الشعر) :

---

(٤٨) شعراء العصر ـ الدكتور محمد صبري ج٢. انظر مقدمة الزهاوي ص ٤.

(٤٩) سحر الشعر ـ بطي ٨٥.
(٥٠) مجلة الحرية ـ بغداد ـ العدد ١ ـ ٢ تموز ١٩٢٥ ص ٦.
(٥١) ديوانه ج١ ص ١٢٦.
(٥٢) سحر الشعر ـ بطي ص ٨٥.
(٥٣) ايون او عن الالياذة ص ٣٨، الفقرة ٥٣٤ ب.

متى زحمت عوادي الدهر رُكني ... وألفتني مهيض الجانبين
بسطت الى مليك الشعر كفي ... فرد الهم منقبض اليدين[54]

والملاحظ أن الشبيبي لم يستعمل المصطلح العربي القديم (شيطان الشعر) وانما فضل المصطلح اليوناني الذي وجده يتردد في ثقافة عصره . ولعل الكاظمي يوضح لنا القضية بصورة اكبر[55] . فعلى الرغم من ان الكاظمي اكثر هؤلاء الشعراء تقليدا للقدماء سواء في ثقافته او في نسيجه الشعري وفي اغراضه الا انه لا يستعمل المصطلح العربي القديم ، بل يستعمل المصطلح الافلاطوني كاملا فيقول :

عذرت اله الشعر يوجز قوله ... ومن كان ذا وجد كوجدي يعذر[56]

ويقول كذلك :

نطقت وقواد القوافي صوامت ... وجيش المعاني والبيان عرمرم
فقال اله الشعر اني ابتدي ... وقال اله الشعر اني أختم[57]

وللشعر هدف ووظيفة عندهم ولكنه الهدف الكلاسي ووظيفته . فكما وجدنا الرأي الكلاسي الذي شاع في عصر النهضة الاوربية والذي قاله (هوراس) الناقد الروماني من ان الشعر يرمي الى المنفعة واللذة والطرب[58] ، كذلك فهم الشعراء العراقيون في هذه الفترة هدف الشعر ووظيفته الاجتماعية والاخلاقية ، فهو سلاح الشاعر يستخدمه في توعية شعبه وحثهم للتقدم واستخلاض الحقوق السياسية والاجتماعية وتأكيد القيم الاخلاقية . يقول الشبيبي « ولا ريب ان رسالة الشاعر لا تعدو صفة الدواء بعد تشخيص الداء ، ولا تعدل عن استخراج العظة البالغة من سنن الاجتماع والتاريخ . ولا تتعدى الاشادة بقيم الفضائل ومكارم الاخلاق »[59] . ويوضح الزهاوي دور (الشعر) ووظيفته في المجتمع « ... والشعر ثوران الأرواح التي تهيج كالبراكين المضغوط عليها وتقذف النار على رؤوس الضاغطين عليها ، وسلاح الانسانية المتبرمة تحارب به الانسانية الظالمة وهو موقظ الأمم من رقدتها والنافخ فيها ارواحا جديدة تطالب بحقوقها المهضومة وتدرأ عنها عادية

---

(٥٤) ديوانه ١٥١.
(٥٥) ديوانه ج ١ ص ٢٤٣ .
(٥٦) ديوانه ج١ ص ٢٤٣.
(٥٧) ديوانه ج١ ص ٢٨٢.
(٥٨) يقول هوراس «غاية الشعراء اما الافادة أو الامتاع أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد» السطر ٣٣٣ ــ ٣٣٤ من قصيدة هوراس (فن الشعر) ترجمة الدكتور لويس عوض ــ الطبعة الثانية ١٩٧٠ ص ١٣٢.
(٥٩) ديوان الشبيبي ــ المقدمة (هـ ــ و).

الاستبداد ، والمثير في الشعوب ما لها من القوى الكامنة لمقاومة ذوي الاثرة ، وهو الذي يلم شعثها ويجمع شتاتها» ..[٦٠] ، ولذلك ، فان من واجبات الشاعر ان « ...يصور في شعره ظلامة شاهدها داعيا الأمة الى ازالتها وعدم تكرار امثالها .. او يرى عادة شائنة فيقبحها بتصوير ما يلحقها من الأضرار بسببها ، او يحيط بناموس اجتماعي فيفرغه في قالب النظم» ..[٦١] . وحديث الرصافي طويل عن علاقة الشعر والشاعر بمجتمعه :

وما الشعر الا ان يكون نصيحة	تنشط كسلانـــا وتنهض ثاويا
وليس سري القوم من كان شاعرا	ولكن سري القوم من كان هاديا
تعلمهـم كيـف التقـدم في العلى	ومـن اي طرق يبتغـون المعاليا
وابلى جديد الغـي عنهـم برشده	وجـدد رشدا عندهـم كان باليا
فان افسدتهم خطـة قام مصلحا	وان لذعتهـم فتنـة قام راقيا[٦٢]

أما وظيفة الشعر الثانية وهي (الامتاع واللذة) فيقول الزهاوي « ما من قوم الا ولهم شعر يتغنون به كأنه حاجة في نفوس البشر ، ترجع اليها كلما حزنت او طربت .. »[٦٣] ، والشعر الحقيقي عنده ما اثار الانفعال وهز سامعه :

اذا الشعـر لم يهـززك عنـد سماعه	فليس خليقـا ان يقـال له شعر[٦٤]

ويقول الشبيبي :

«.. وان من الشعر لما يهز النفس ويرضي الوجدان»[٦٥] ويؤيد الرصافي هذا الرأي :

ومـا الشعـر الا كل ما رنـح الفتى	كما رنحت اعطـاف شاربهـا الخمر[٦٦]

وكذلك يعتقد الكاظمي ان احسن الشعر :

واحسن الشعـر ما يروق وما	هـزك امـا تلوتـه الطرب[٦٧]

(٦٠) سحر الشعر ـ بطي ص ٢٢.
(٦١) المصدر السابق ٧١.
(٦٢) ديوان الرصافي ـ الطبعة الاولى ١٢٢.
(٦٣) سحر الشعر ـ بطي ٢٣.
(٦٤) ديوان الزهاوي ١٩٢٤ الصفحة الاولى.
(٦٥) مقدمة كتابه (أدب المغاربة والاندلسيين في اصوله المصرية ونصوصه العربية) القاهرة ١٩٦٠.
(٦٦) انظر قصيدته (خواطر شاعر) ص ١٨٢ الطبعة السادسة.
(٦٧) ديوانه ج ١ ص ٢٣٣.

ولقد انتهى هؤلاء الشعراء الى آراء تكاد تكون متماثلة في مواصفات الشعر الجيد والذي اطلقوا عليه (الشعر العصري) ، واول سمات هذا الشعر عندهم ان يكون مبتكرا ملائما لروح العصر ، خاليا من الصناعات اللفظية وزخرفيات القرون المظلمة . رافضين ان يكون الشعر مقلدا لما سبقه من الشعر القديم . يقول الرصافي « ... ان كان التقليد في غير الادب قبيحا ، فهو في الأدب اقبح» ...[68] ، ويرى « .. ان العصر الحاضر هو عصر مدنية راقية وعلم واسع وآثار باهرة ومخترعات عجيبة ومكتشفات غريبة ، كما انه عصر نفوس متحررة وافكار مطلقة ... فالشعر العصري يجب ان يكون منطبقا من جميع الوجوه على ما تقتضيه روح العصر» ..[69] . ويرى الزهاوي ان الشعر يرفض القواعد « بل هو فوق القواعد حر لا يتقيد بالسلاسل والاغلال ، وهو اشبه بالاحياء في اتباعه سنة النشوء والارتقاء ، يتجدد ... ويرتقي من الأدنى الى الأعلى ومن البسيط الى المركب .. »[70] . وخليق بالشاعر عنده « ان يخرق التقاليد التي ورثها الابناء عن الآباء فيقول ما يشعر به لا ما يشعر به آباؤه ..»[71] . وشرط التجديد عنده « .. ان ينظم الشاعر عن شعور عصري صادق يختلج في نفسه لا عن تقليد ..»[72] . ويرفض الشبيبي مقاييس القدماء عن الشعر الجيد « .. وما كانت المقاييس القديمة البالية الا هذه الصناعات اللفظية والمحسنات البديعية هذا من جهة الألفاظ ، والا هذا الشعور المصطنع والعواطف الكاذبة ، غلوا في المدح واقذاعا في الهجاء .. [73] » .

ويقترح الشبيبي مقياسا وقيما ــ غامضين ــ للقصيدة الجيدة الجديدة ، يلخصهما في « لطف المعنى ، وسلامة المبنى وبلاغة العبارة وصدق العاطفة وجمال الشعور والتصوير .. اذا توافرت في الشعر القديم فهو شعر جديد ، واذا خلا منها الشعر الحديث فهو غث عتيق .. »[74] . ويأخذ الزهاوي على الشعر العربي خلوه من الشعر الروائي[75] ، ويعيب على الشاعر العصري (مدحه لهذا وذاك) [76] . واحسن الشعر عنده ــ وهنا يبرز الجانب العقلاني

---

(٦٨) دروس في تاريخ آداب اللغة العربية ــ للرصافي ص ٧٠.

(٦٩) مجلة الحرية، تموز ١٩٢٥ ص ١٢.

(٧٠) انظر (نزعتي في الشعر) مقدمة ديوانه المطبوع ١٩٢٤.

(٧١) المصدر السابق.

(٧٢) مقدمة ديوانه الاوشال ص (و) .

(٧٣) معروف الرصافي للدكتور بدوي طبانة ــ مقدمة الشبيبي ص ٤.

(٧٤) ادب المغاربة والاندلسيين ــ المقدمة.

(٧٥) سحر الشعر ــ بطي ص ٤٦.

(٧٦) السياسة الاسبوعية العدد ٧٨ سبتمبر ١٩٢٧.

في تفكيره ـ هو « ..ما استند الى الحقائق اكثر من العواطف والخيال البعيدين عنها فكانت حصة العقل فيه اكثر من حصتهما »[77] . وهنا يجب ان نتنبه الى هذا الخلط الغريب عند هؤلاء الشعراء في نبذ القديم والدعوة الى شعر يلائم روح العصر ، وما يؤكدونه ـ كعبارة الزهاوي الأخيرة ـ من آراء كلاسية معروفة . فلقد كان الناقد الكلاسي المشهور بوالو يقول في كتابه (فن الشعر) الذي الفه عام ١٦٧٤ مؤكدا دور العقل في الكتابة الأدبية « فلتلبوا دائما نداء العقل ولتستخدموا منه وحده في مؤلفاتكم كل ما له من رونق وقيمة »[78] ، ويرفض الزهاوي تقسيم القدماء الشعر الى اغراض « لا استحسن تقسيم الشعر الى حماسة وفخر ومديح ورثاء وهجاء ونسيب وعتاب كما كان يفعل المتقدمون ، فان امثال هذه ليست باقسام للشعر ، بل هي من اغراض الشاعر »[79] ، ونتوقع بأن يأخذ الزهاوي تقسيم الاوربيين للشعر : وجداني غنائي ، ملحمي روائي ، تعليمي . الا انه لا يفعل ذلك بل يقترح تقسيما غريبا يخلط فيه اسلوب الشعر ومكوناته وادواته باغراضه ومضامينه « .. ارى ان الشعر في أصله احساس ، ثم توسع فيه فكان آونة خيالا ، ومرة وصفا ، أو رواية ، أو حكمة . وهناك شيء فوق الوصف هو التصوير ادخلته في قسم الوصف » .[80]

ولئن رفض الزهاوي تقسيم القدامى للشعر ، فجاء بتقسيم ساذج مضطرب خلط فيه اغراض الشعر العربي بنوع من انواع الشعر الاوربي وجمع فيه الخيال الى جانب الحكمة والاحساس الى جانب الوصف ، فان الرصافي قد رفض تقسيم القدامى للشعراء في طبقات على اساس زمني ، واقترح تقسيما اخر على اساس من الابتكار والجودة ، فالشعراء عنده اربع طبقات
١ـ الشاعر المبتكر مع الاجادة ٢ـ والمجيد دون الابتكار ودون الاخذ ٣ـ والمجيد مع الأخذ ٤ـ وغير المجيد مع الأخذ[81] . ووصفهم موضحا ذلك بقوله :

---

(٧٧) انظر مقدمة ديوانه اللباب (ا ـ ب).

(٧٨) اعتاد الانكليز ان يطلقوا على القرنين السابع عشر والثامن عشر في فرنسا اسم عصر العقل.

The age of reason

انظر (الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والفرنسية) : د ماهر حسن فهمي، ود. كمال فريد ص ٩.

(٧٩) سحر الشعر. بطي ـ ص ٧٥.

(٨٠) المصدر السابق ص ٧٢.

(٨١) دروس في تاريخ آداب اللغة العربية ـ للرصافي ص ٧٩.

والشعــــراء فاعلمـــــن اربعه فشاعــــــر افــــكاره مبتدعه
وشاعــــــر اشعـــــاره متبعه وشاعـــــر اقوالـــــه منتزعه

وشاعر في الشعراء امعه[٨٢]

وواضح ان الرصافي لم يبتكر هذا التقسيم ، وانما نظر فيه الى القدماء ، ولاسيما فيما يتعلق بالجودة والابتكار ، كالذي نجده عند ابن رشيق القيرواني[٨٣] ، وحتى في ابياته التي صنف بها الشعراء ، فانها معارضة لقول القدماء المعروف :

فالشعــــراء فاعلمـــــن اربعه فشاعر يجــري ولا يجــري معه
وشاعـــــر ينشد وسط المعمعه وشاعـــر لا تشتهـــي ان تسمعه

وشاعر لا يستحي ان تصفعه

وفي مجال صورة القصيدة وشكلها جاءت آراؤهم تحمل اصداء من التجديد وروح العصر . فالزهاوي فارس الحلبة في قضية (القافية) دعا مبكرا الى نبذها وهاجم وجودها في القصيدة واستحسن محاولات الاندلسيين في التخفيف منها حين نظموا موشحاتهم وازجالهم[٨٤] . ويصف القافية سنة ١٩١٢ قائلا « هي في الحقيقة سلاسل واغلال يقيد الشاعر بها شعوره ، فلا يقول كل ما يريد بل يمشي معها في سبيل شاعريته مشي المقيد في الوحل ، واصعب ما في الشعر هذه القافية المشؤومة»[٨٥] . ولأنه فسر وجودها في القصيدة على انها بقية من جناس ، وهي بمثابة العضو الأثرى في الحيوان وتزول في المستقبل بتمامها[٨٦] ، لذا انتهى الى الشعر المرسل وطرح القافية تماما مؤكدا ان « لا كبير امل له في مستقبل الشعر ما بقي مقيدا بالقافية»[٨٧] ، ومع ذلك فهو لا يلتزم بدعوته للشعر المرسل ، فيدعو احيانا الى القصيدة ذات القوافي المتعددة مبررا ذلك بأن « الذوق العربي يستقبح اليوم تعطيل ارجل غانية الشعر من خلاخل القافية مرة واحدة وقد الفها اكثر من الف وخمسمائة سنة »[٨٨] ، على ان الرصافي وان انتهى الى هذا الرأي الأخير وطبقه في بعض

(٨٢) المصدر السابق ص ٧٦.

(٨٣) انظر العمدة ج١ ص ١١١.
(٨٤) شعراء العصر – ج١ مقدمة الزهاوي ص ١٢.
(٨٥) المصدر السابق ص ١١.
(٨٦) سحر الشعر ص ٥٨.
(٨٧) السياسة الاسبوعية عدد ٣ سبتمبر ١٩٢٧.
(٨٨) سحر الشعر ٥٧.

قصائده[89] ، لكنه رفض دعوة الشعر المرسل « وجل ما يتجلى لي من هذا الشعر الذي يسميه صاحبه بالمرسل انما هو اقتران الرعونة بالشعور وخلط السخافة بالظرافة وادغام التفاهة بالنباهة ، وطلب السعة من وراء البدعة »[90] .

وبالرغم من ان الشبيبي لم يخرج في كل نظمه عن وحدة القافية ، فانه هو الآخر يحس بنزعة الشعراء وروح العصر فيضطرب في الرأي . فنراه يؤكد مرة تمسكه بالقافية :

ركن الرفيع من الابيات قافية   لا شأن للبيت تبنيه بلا ركن[91]

لكنه يعود ليقول ايضا :

ابدعت نظم الشعر غير مقيد   بعد الشعر بالقوافي يلجم[92]

وفي قضية موسيقى الشعر ، اتفق الجميع على ضرورة الوزن في القصيدة ، وانفرد الزهاوي بالدعوة المبكرة الى ايجاد اوزان جديدة غير الأوزان الخليلية . قال سنة ١٩١٢ « وجمودنا على القديم من الاوزان هو كجمودنا على كثير من العادات الموروثة سبب كبير لتأخرنا في الشعر عن الغربيين الذين سبقونا فيه اشواطا ولو كان الشعر متقدما عندنا لما اضطررنا ان نغير كثيرا من الكلمات عن طبيعتها لتجيء موافقة للوزن»[93] . ويربط ما بين (اللغة) و(الغناء) و(اوزان الشعر) ربطا جيدا فيقول « ان لغة الاعراب لها اغان خاصة هي اوزان العروض، فان كل وزن ضرب من الغناء كان للعرب الجاهليين ، ولأن الأغاني العصرية وليدة اللغات التي هي مطلقة من قيود الاعراب ، فان قدرت ان تجعل لغة المتكلم لغة الشعر تولدت الأوزان الجديدة من نفسها ، اما ارادة اوزان جديدة تلائم الأغاني العصرية من الذين يقرضون الشعر في اللغة الكتابية فيكاد يكون طلبا للمحال»[94] .

---

(٨٩) انظر على سبيل المثال قصيدته (الارض) ص ٢٧ من ديوانه الطبعة السادسة. و (البلبل والوردة) ص ٢٤٥ و (الشتاء) ٢٤٩.

(٩٠) مجلة الحرية ج ١ ـ ٢ تموز ١٩٢٥ ص ١٤ ـ ١٥.

(٩١) ديوان الشبيبي ص ١٤٢.

(٩٢) المصدر السابق ١٦٠.

(٩٣) وانظر للاستزادة تفاصيل وجهة نظر الزهاوي في الزحافات والضرورات التي تجبر الشاعر على ارتكابها (شعراء العصر ج٢ ص ٨).

(٩٤) انظر مقالته (حول النثر والشعر) السياسة الاسبوعية العدد ٧٨ سبتمبر ١٩٢٧.

وقد نعجب برأي الزهاوي هذا في موسيقى الشعر ، لاعتماده على الربط ما بين الأغاني وتوليدها اوزانها ، مفترضا ان الشعر الجاهلي قد نشأ مصاحبا لأغاني الناس الذين لم يكونوا يشكون من ظاهرة الازدواج اللغوي مما جعل لغة هذه الأغاني هي لغة القوم اليومية ، ولعل خير ما يؤكد وجهة نظره هذه اوزان الموشح الاندلسي ومدى ارتباطها بالغناء في الأندلس ، ومن ثم خروجها الى اوزان جديدة على الأوزان الخليلية . لكن اعجابنا بآراء الزهاوي في القافية والوزن سرعان ما يتضاءل حين نكتشف انه نوع من المزايدات في ساحة الشعر . فكثيرا ما يركبه العناد العلمي القبيح وتضطرب مفاهيمه ويختلط عليه الجديد بالقديم ، فاذا هو يتمسك باقصى ما في القديم من تقليد من ذلك رأيه في رفض (الوحدة الموضوعية) للقصيدة ، فقد نادى بهذا الرفض طويلا وطبقه في كثير من قصائده . وفي الوقت الذي سكت الرصافي والكاظمي والشبيبي عن هذه القضية اما لانهم وجدوا الشعر العربي القديم ، قد جاء في معظمه خاليا من هذه الوحدة ، او لأنهم اقتنعوا في داخلهم بالتجربة التي اقدم عليها العقاد في قصيدة شوقي حين فككها ورقمها واعاد ترتيبها من جديد مقدما ومؤخرا[95] ومن هنا فقد ابتدأ الزهاوي يحمل على هذه الوحدة التي نضجت في دعوة جماعة الديوان فنراه يقول « ومن الشعراء العصريين من لا يجوز ان تشتمل القصيدة الواحدة على مطالب مختلفة كانه يفضل ان تكون الروضة قد انبتت شكلا واحدا من الزهر فقط لكني لا ارى رأيه .. واي لوم على من اطال قصيدته وجعلها في مطالب مختلفة تربط بعضها ببعض مناسبات بينها وان كانت ضعيفة فيتمتع القارىء او السامع بالوان مختلفة من الأدب في القصيدة الواحدة على ان يكون بين مطلب ومطلب فاصل »[96]

وهكذا فان الزهاوي لم يخرج فقط على مبدأ قديم جدا قال به ارسطو في اعتباره « وحدة القطعة الركن الأساسي ليس في الشعر وحسب وانما في جميع المؤلفات الأدبية »[97] وانما خرج على أخطر ما حققته القصيدة العربية الحديثة ودعا اليه النقاد طويلا منذ مطلع هذا القرن . ولعل هذا الموقف عند بعض شعراء العراق التقليديين يكشف لنا مدى قلة وعيهم بالعمل الشعري الذي مارسوه طويلا ، ولكنهم مع ذلك لا يمتلكون فيه نظرة واضحة متكاملة ، وهو ما سنجده واضحا في نتاجهم حين نتعرض له بالتحليل والنقد .

---

(٩٥) انظر: الديوان للعقاد والمازني ـ الطبعة الثالثة ص ١٣٠ ـ ١٤١.

(٩٦) سحر الشعر ـ بطي ٦٨. وقد كرر الزهاوي رأيه هذا كثيرا. انظر (السياسة الاسبوعية العدد ٧٨ سبتمبر ١٩٢٧) ومقدمة ديوانه (اللباب) المطبوع سنة ١٩٢٨ وقد جاء هذا الديوان تطبيقا للفكرة. فكان قصائد ممزقة وقطعا مبعثرة وأبيا[illegible]

(٩٧) قواعد النقد الادبي ـ لا سيل ابركرومبيي، ترجمة محمد عوض محمد. ص ١٠٣ ـ ١٠٤.

ولكن ما مدى تطور الشعر العراقي نتيجة لهذه الآراء ؟ وهل طبق الشعراء آراءهم تلك في اعمالهم الشعرية ؟

(٤)

حين نحاول تبين موقع الشعر من الحياة ، في ضوء ما مر بنا من آراء ، فاننا لا بد ان نسلم بعودة الارتباط بينهما ارتباطا واضحا . فالشعر لم يعد (سلعة) يعتاش بها الشاعر ، وانما غدا لهذا الفن دور يكاد يكون محددا في البنية الاجتماعية . ولئن كنا قد وجدنا صوت الشعر وهو يعود ليرتبط بحياة الناس في اواخر القرن التاسع عشر ، ضعيفا ضائعا وسط جو العقم والجمود وتدمير القصيدة بالزخارف والصنعة والألاعيب ، فانه بات عند هذه المدرسة (سلاحا) يكافحون به اخطار مجتمعهم المريض الجاهل المسلوب الارادة .

ولسنا نريد تكرار دراسة مضامين هذا الشعر وموضوعاته ، فلقد درست في المقالات والكتب العديدة ، والرسائل والدراسات الجامعية[٩٨] ، وانما يعنينا هنا ان نشير الى تطور بعض الأغراض وما برز فيها من ملامح جديدة تختلف بعض الاختلاف عما كانت عليه في القرن التاسع عشر ، ثم التعرف على المساحات التي احتلتها هذه الأغراض في دواوين هؤلاء الشعراء .

واول ما تجدر الاشارة اليه هذا الشعر السياسي الذي يحتل أكثر من نصف دواوينهم ، وينحشر في معظم قصائدهدم . وفيه نلمس درجة من الجدة ، لا بسبب الأساس الذي يقوم عليه ، وانما بسبب متغيرات العصر وما طرحته من افكار وقيم ومسميات تدخل مضمون القصيدة العربية كالوطنية والحرية السياسية والعدالة الاجتماعية وما الى ذلك . فاذا كان الشعر السياسي عامة يقوم على مفهوم يحدد موقف المواطن من السلطة الحاكمة ، والتعامل معها ، معارضة او تأييدا ، فان الشعر العربي القديم حافل بهذه المواقف سواء ما بني على اساس الخلافات القبلية وما وقع من (أيام) عربية زمن الجاهلية او ما كان ممثلا لخلافات المسلمين اثر مقتل عثمان بن عفان ، او معبرا عن تأييد فرقة دينية لها موقف من السلطة السياسية كالذي نراه عند شعراء الخوارج والشيعة والزبيرية ، او حتى التعبير عن مواقف لبعض الشعراء من حكام عصرهم ، واحداثه السياسية كالذي نقرأه في شعر المتنبي او ابي تمام أو البحتري وغيرهم كثير .

---

(٩٨) درس رؤوف الواعظ (الرصافي) في رسالة للماجستير عام ١٩٦١ ودرس محسن غياض (الكاظمي) في رسالته للماجستير سنة ١٩٦١. ودرسنا (الزهاوي) سنة ١٩٦٦ ودرس قصي سالم علوان (الشبيبي) سنة ١٩٧١.

أما بالنسبة لشعراء العصر الحديث ، فلقد كان لمتغيرات عصرهم ومفاهيمه الجديدة في الاستقلال وتحرر الشعوب والعدالة والديمقراطية وما يتبعها من انتخابات ومجالس نيابية ، وما تركته حركة الاستعمار العالمي وتفكك الامبراطورية العثمانية وقيام الحرب الأولى كان لكل ذلك آثاره الواضحة في مضامين هذا الشعر السياسي ، وانضاجه ودفعه . وهكذا يجد قارىء دواوين شعراء هذه المدرسة تاريخا للأحداث السياسية العامة وتصويرا لما دار منها في العراق وفي معظم انحاء الوطن العربي حتى الحرب الثانية ، والاهم من ذلك التسجيل التاريخي ، ان الشاعر لم يعد ضيق الافق ، محدود النظرة ، لا يعرف غير منفعته الشخصية ، يقف من السلطة السياسية التي عرفت بالظلم ومصادرة حقوقه وحقوق شعبه موقف المؤيد لها ، الخائف من بطشها ، وانما نجده يتخذ موقف المعارضة منها احيانا ، والهجوم الغاضب والنقد الجارح العنيف احيانا اخرى ، مثيرا ابناء وطنه مبصرهم بما في النظام السياسي من مساوىء ومفاسد ، ثم يتسع افق الشاعر ليخرج من اطار الاقليمية ممتدا الى انحاء الوطن العربي مصورا لبعض احوال الناس في سوريا واليمن وغيرها ، مما يلاقونه على ايدي الولاة الظلمة ، كما هو الحال في بغداد . ثم يتجه الشاعر بعد ذلك الى السلطان عبد الحميد رأس السلطة :

لقد عبثت بالشعب اطماع خائف ... يحملهم من جوره ما يحمل
فياويح قوم فوضوا أمر نفسهم ... الى ملك عن فعله ليس يسأل
الى ذي اختيار في الحكومة مطلق ... اذا شاء لم يفعل وان شاء يفعل
أيأمر ظل الله في أرضه بما ... نهى الله عنه والرسول المبجل
فيفقر ذا مال وينفي مبرءا ... ويسجن مظلوما ويسبي ويقتل ؟
تمهل قليلا لا تغظ أمة اذا ... تحرك فيها الغيظ لا تتمهل
وايديك ان طالت فلا تغتربها ... فان يد الايام منهن أطول[٩٩]

هذه نبرة جديدة في الشعر العراقي ولا شك ، وليست جدتها بسبب اتخاذ الزهاوي موقف الهجوم العنيف والنقد اللاذع للسلطة السياسية فحسب ، وانما يضاف الى ذلك هذه المفاهيم الجديدة التي تعكسها لنا آراء الشاعر عن العلاقة بين الحاكم والمحكوم من خلال تشخيصه لواقع النظام السياسي الذي كان يزاوله السلطان عبد الحميد المعروف ببطشه وجبروته وارادته المطلقة ، ليس في العراق فحسب بل وفي بقاع عديدة من الوطن العربي .

(٩٩) قصيدة (حتى م تغفل) الكلم المنظوم للزهاوي ٧ .

ولعل اكثر ما يدعو الى التأمل في هذا الشعر السياسي الذي نقرأه ، ان الشاعر يهدف من ورائه الى وصف حالة وتقرير واقع ، هو مصدر غضبه وهجومه على السلطة السياسية . فلا تشغله الوان الصناعات اللفظية ، ولم يعد يحفل بالمطلع التقليدي للقصيدة ، وانما هو يدخل موضوعه ويمسه مباشرة منذ البيت الأول اذ يقول (ألا فانتبه ....) . كما ان اللغة التي تحدث بها الشاعر ، سواء في مفرداتها أو تراكيبها . جاءت على جانب كبير من البساطة ، لا تقعر فيها ولا غريب . قد نلمس فيها شيئا من جزالة التراكيب ، لكننا نقرأ أيضا مفردات وتراكيب يكثر تداولها (ذي اختيار مطلق ــ شاء يفعل ــ لوث العار ــ بالدم يغسل ــ يسجن مظلوما ــ يسبي ويقتل .. الخ) .

وهدف الشاعر من كل ذلك ان يكشف اكبر قدر من حقائق الحالة التي يراها ويحس بها . وفي نهاية الأمر فان الشاعر بدأ يزاول عملية الرفض لمجموعة من قيم مجتمعه ، واولها هذه الاعراف المتعاقبة عند الناس في احترام السلطان السياسي وعدم التعرض لهيبته وجبروته والقابه واولها ما كان يطلق عليه (ظل الله على الأرض)[١٠٠] . فنحن نكاد نحس تململ الشاعر وضيقه بهذا الاساس الذي تقوم عليه العلاقة ما بين الناس والسلطان ، فالحاكم يستغل هذه السلطة الدينية اسوأ استغلال . ويسوم رعاياه سوء العذاب .

ويقدم لنا الرصافي صورة لهذا الرفض ، لبعض القيم السياسية في مجتمعه ، حينما قدمت الحكومات المتعاقبة في العراق مظاهر الحياة الديمقراطية بعد تشكيل الحكم الأهلي وفق تخطيط السياسة الانكليزية ورغباتها . ففي العراق كل مظاهر الاستقلال والحرية والعدالة ، الا ان الشاعر يكشف حقيقة هذه المظاهر والشكليات الزائفة ، وها هو يصطدم بهذه القيم المفرغة من محتوياتها ، حين اريد لها ان ترسخ وتحترم في الحياة السياسية لوطنه ، يقول الرصافي :

هذي حكومتنا وكل شموخها	كذب وكل صنيعها متكلف
غشت مظاهرها وموه وجهها	فجميع ما فيها بهارج زيف
وجهان فيها باطن متستر	للاجنبي وظاهر متكشف
والباطن المستور فيه تحكم	والظاهر المكشوف فيه تصلف

(١٠٠) من القاب السلطان العثماني: الخليفة، ملجأ السلطة، صاحب الجلالة، فخر سلاطين العالم الجالس على عرش الخلافة، كرسي السلطنة ... الخ.
(انظر: الخلافة ــ توماس ارنولد. ترجمة جميل معله، بغداد ١٩٦٦ الطبعة الثانية ص ١٠٠).

علـــم ودستـــور ومجلس امة	كل عن المعنى الصحيـح محرف
أسمـاء ليس لنـا سوى الفاظها	امـا معانيهـا فليسـت تعرف
من يقـرأ الدستـور يعلـم أنه	وفقـا لصـك الانتـداب مصنف
من ينظـر العلـم المرفـرف يلقه	في عز غير بنـي البـلاد يرفرف

ومجلس النواب (لغير مراد الناخبين مؤلف) والوزارة (بقيود اهل الاستشارة ترسف) ... الى آخر القصيدة[١٠١] .

ولا وجه للمقارنة ـ دون شك ـ ما بين هذا الشعر ذي النبرة الجديدة ، وبين ما قرأناه لشاعر القرن التاسع عشر ، ولعل هذه الحرية النفسية والوضوح الحاد في تناول قضايا الحكم والسياسة لم يكن سببهما التنامي المضطرد لوعي الشعراء فحسب ، وانما يضاف الى ذلك فهمهم لدور الشعر وهدفه باعتباره (سلاحا) يقارعون به الظلم ويحثون به على التقدم ونيل الآمال . واذا كنا وجدنا شاعر القرن التاسع عشر ـ كالسيد جعفر الحلي العربي النسب ـ يوصي ممدوحه امير حائل ونجد باستعمال العصا لتأديب العرب ، لأنهم في رأي الشاعر ، لا يستقيمون الا (بعصا الأدب) ، فان شعراء هذه المدرسة بدأوا يعيدون هذه القيم المضطربة الى وضعها الطبيعي ، بل راح الشاعر يستلهم تاريخ الأمة وماضيها وما حققته على مدى التاريخ الانساني من قيم حضارية في العلم والمعرفة ونشر الوية الحرية والعدالة ان تسلمت راية الاسلام وخرجت بها من الجزيرة الى مشارق الأرض ومغاربها .

والواقع ان هذا الجانب (القومي) من الشعر السياسي العراقي الحديث يحتل مساحات واسعة من دواوين شعراء هذه المدرسة وبشكل لافت للنظر . اذ لم يتركوا حادثة او موقفا مر به الوطن العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى قيام الحكومات والاقطار الاقليمية واستمرار اقامة العلائق المختلفة بينها ، وبخاصة فيما بين العراق وبلاد الشام ومصر ، الا تحدثوا عنه في قصائدهم ، منطلقين من مفاهيم عربية في اللغة والدين والتاريخ والآمال المشتركة ، داعين لوحدة الأمة بعد ان وحدت بينها النكبات والمظالم ردحا

---

(١٠١) انظرها كاملة ـ ديوانه ٤٦١.

طويلا من الزمن . نقرأ هذه الموضوعات ومثيلاتها في دواوين الزهاوي [١٠٢]، والرصافي [١٠٣] ، والكاظمي [١٠٤] ، والشبيبي [١٠٥]

على ان أهم ما يميز هذا الجانب من الشعر السياسي في دواوين هؤلاء الشعراء الأربعة . الحنين الطاغي الى الماضي والتأمل الطويل في احداثه ، واسترجاع لنغمات ذلك المجد المندثر والاصرار على العيش في اجواء الفخر العربي وامجاد الأمة وما قدمته في قضايا الحكم والثقافة والحضارة ، وكأن هؤلاء الشعراء في اغلب قصائدهم يزاولون حالة من حالات اثبات الوجود واحيانا يقعون فيما يشبه حالة الـ NOSTALGIA حين يتوق الانسان للماضي توقا شديدا غير سوي في محاولة لاستعادة وضع يتعذر استرداده . ولعل مرجع ذلك في واقع الأمر . لا يعود الى محاولات هؤلاء الشعراء ضرب الأمثال والمواعظ للمواطن العربي الذي طال شعوره باليأس والتأخر فحسب ، وانما مرجعه ايضا الى ان آمال هؤلاء الشعراء كانت تكتسب درجة عالية من التضخم حين تمر على هذا الماضي فتستجليه . وهي تقع اسيرته في اغلب الأحيان ، بسبب الواقع المرير الذي يعيشه هؤلاء الشعراء وعدم تناسبه بشكل معقول ، لا مع آمالهم الحاضرة ، ولا مع ماضيهم المشرق .

---

(١٠٢) انظر ديوانه (الكلم المنظوم) قصائد (أيام بغداد) ١٤٣ ، (الصارخة) ٢٣ ، وفي ديوانه المطبوع ١٩٢٤ انظر (المستنصرية) ١٢٨ ، (اكبر حطة) ٢٢٣ (الجامعات تزار) ١٤٦ ، (استنهاض) ٢٢٠ ، (لا تلومني) ١٨٨ ، (وضح الصباح) ٢٥٠

وانظر ديوانه اللباب ـ قصيدة (المجد الاثيل) ٢٨٠ و (بغداد) ٣٧٨ وانظر ديوانه الاوشال ـ قصائده (في غرقانه) ١٧٠ و (يا عين) ٢٤٩ و (هتاف العراق) ١١٠ و (ويل الى ويل) ١١١ .

وانظر في ديوانه الثمالة ـ (الدنيا قبل الدين) ٤٢ ، (العروبة والعاملون في سبيلها) ٩ (العراق في مصر) ٦٤ . وانظر الادب العصري ـ بطي ج١ قصيدة (النائحة) ص ١٨ .

(١٠٣) ديوان الرصافي ـ انظر قصائده (نحن والماضي) ٣٤ و(الى الشبان) ٦٥ و(في سبيل الوطن) ١٣١ و(الأمة العربية) ١٣٩ و(اطلال العلم) ٢٨٠ و(الى الأمة العربية) ٣٩٤ و(صبح الأماني) ٤١٥ و(الى هربرت صموئيل) ٤٢٩ ، و(نفثة مصدور) ٤٥٥ .

(١٠٤) انظر ديوانه ج١ ـ (نعم اهل مصر) ٤٦ ، (رحلة مصر) ٦٣ (في الفخر) ٧٧ ، (ذكرى الفتوح) ١٢٨ ، (أنين وحنين) ١٣٥ ، (تخاذلنا هو السبب) ١٣٨ ، (ليت الانام جميعهم عرب) ١٤٤ (ليس بين الأنام كالعرب) ١٥٣ (مجد قحطان) ١٧٠ (سيروا بنا) ٢٣٣ .

(١٠٥) ديوان الشبيبي ـ (ثورة على الاتراك) ٢٦ و (دمشق وبغداد) ٣٣ ، (الهيام بين العراق والشام) ٤٢ ، (أوطار واوطان) ٥٠ ، (جولة في الغابرين) ٦٩ (رجال الغد) ١٨١ (رثاء الشهداء) ١٨٣ (ذكرى شاعر) ١٩٣ .

وهكذا انتهى هذا الحنين الطويل الى الماضي الى بروز ظاهرة يمكن تسميتها (نظم التاريخ) ، نجدها تتمثل في فخر الكاظمي الطويل المكرور بالامجاد الماضية ، يتحدث عنها مجدا مجدا ، ومأثرة مأثرة دون ملل او كلل في معظم ديوانه المكون من جزأين كبيرين . واكبر الظن أن الناس اضطروا مكرهين أمام اصرار الرجل على الرجوع الى هذا المضمون في أغلب قصائده وكأنه لا يملك سوى هذه البضاعة ، الى أن يطلقوا عليه لقب (شاعر العرب) .

واذا كان الزهاوي قد حرص على الوقوف التقليدي امام اطلال (المستنصرية) ومعاهد العلم القديمة في بغداد والعودة من خلالها الى الماضي ، فان الشبيبي كان حريصا على تطعيم قصائده باشارات تاريخية كثيرة للقبائل العربية واسماء الخلفاء والملوك العرب ، واسماء القواد والمواقع الحربية المشهورة في التاريخ العربي والاسلامي ، حتى ليغدو اختلاط الحاضر بالماضي ظاهرة غريبة في شعره ، من ذلك ما نقرأه في احدى قصائده التي تصور احدى المعارك التي دارت في العراق أثناء الحرب الأولى[١٠٦] .

وفي ديوان الشبيبي تتردد هذه الاشارات التاريخية المركزة ، يقصد اليها الشاعر قصدا ، بل هو ينبه اليها قارئه عامدا ، حين يضع تلك الاشارات بين أقواس ليبرزها داخل الأبيات . من هذه الاشارات التي يكثر ترددها « عنترة » « مدائن ازدشير » « لخم » « آل محرق » « اياد » « السدير » « آل حمدان » « الحجاج » « زياد بن ابيه » « سعد بن ابي وقاص » « آل زياد وآل مروان » « الخورنق » « علي ابن ابي طالب » « مالك الاشتر » « تنوخ » « تبع » ...[١٠٧]

أما الرصافي ، فلم يكتف باستخدام هذه الاشارات التاريخية ، بل راح ينظم التاريخ شعرا في باب كامل في ديوانه سماه (التاريخيات)[١٠٨] . في قصيدة نظم سيرة (ابي بكر الرازي) ، وفي قصيدة ثانية سرد قصة سقوط بغداد سماها (هولاكو والمستعصم) وفي ثالثة ضرب الحكمة والمثل من حادثة جرت للشاعر (ابي دلامة والمستقبل) وفي رابعة يتحدث التاريخ على لسان المدرسة النظامية في بغداد يسميها (اطلال العلم) .

(١٠٦)انظر قصيدة (يوم المدائن وتل السور) الديوان ٣٠.

(١٠٧) انظر الديوان ص ٣٥ ـ ٤٥.

(١٠٨) ديوان الرصافي ٣٥٦ ـ ٣٩٢.

على أن مضمون الشعر السياسي لهذه المدرسة لم يقف عند حدود الوطن العربي وامجاد العرب والدعوة لوحدتهم وتحررهم ، وأنما شارك الشعراء في تتبع احداث الشرق كله ، فاذا هم يتفاعلون مع هذا الشرق الذي استعمره الغرب ونزح خيراته ، ثم تركه جاهلا متأخرا ينوء بمشاكله طويلا . وهكذا تتضح سعة افق شعراء هذه المدرسة ، فاذا الحديث عن (نهضة) الشرق و(حقوقه) و(احداثه) تترك بصماتها على قصائدهم وموضوعاتهم ، لاسيما وان بعضا من دول هذا الشرق يدين بالاسلام الذي لم يعد عند هؤلاء الشعراء تخميسا وتشطيرا لقصائد البوصيري وابن الفارض ، ولا ندبا وبكاء على آل البيت ، ولا دروشة تدور حول معجزات شيوخ العراق ومن هنا ، جاء حديثهم عن الشرق مختلطا بحديثهم عن الاسلام والمسلمين من خلال مشاكل الوطن العربي وآمال القومية العربية . نجد هذا الحديث المختلط المتشابك عند الزهاوي في مجموعة قصائد ابرزها (الشرق والغرب)[١٠٩] و(الى شيخ المعرة)[١١٠] ، و(المرأة والرجل)[١١١] و(حرية الفكر)[١١٢] و(كان ما لا يكون)[١١٣] و(كأن الشرق ليس له فم)[١١٤] .

ونجده عند الرصافي في جملة قصائد منها : (مظاهر التعصب في عصر المدنية)[١١٥] ، و(ولسون بين القول والفعل)[١١٦] ، و(يا محب الشرق)[١١٧] ، و(يقظة الشرق)[١١٨] ، و(المرأة في الشرق)[١١٩] و(الحرب في البحر)[١٢٠] و(تموز الحرية)[١٢١] ، و(المجلس العمومي)[١٢٢] و(صبح الأماني)[١٢٣] و(يوم سنغافورة)[١٢٤] كما نجد هذا الاهتمام عند الشبيبي في قصائده (في سبيل الشرق)[١٢٥] ، و(درس وآلام)[١٢٦] و(الشرق

---

(١٠٩) ديوان الاوشال ٤٦ و ٥٧ .
(١١٠) الاوشال ٦٥ .
(١١١) الاوشال ٧٠ .
(١١٢) ديوان اللباب ٣١٩ .
(١١٣) اللباب ٢٧٠ .
(١١٤) ديوان الكلم المنظوم ١٥٢ .
(١١٥) الديوان ٤٣١ .
(١١٦) الديوان ٤٣٣ .
(١١٧) الديوان ٤٣٦ .
(١١٨) الديوان ٢٦٥ .
(١١٩) الديوان ٣٤٢ .
(١٢٠) الديوان ٣٦٧ .
(١٢١) الديوان ٣٨٨ .
(١٢٢) الديوان ٣٩٠ .
(١٢٣) الديوان ٤١٥ .
١٢٤) الديوان ٤٧١ .
(١٢٥) ديوان الشبيبي ٣ .
(١٢٦) ديوان الشبيبي ٢١ .

الناهض)[127] . كما هو عند الكاظمي في بعض قصائده امثال (لا ضامن في الأرض)[128] و(آب لنا صدر العلا)[129] و(تذكر الأجيال صنعك)[130] .

تلك هي المحاور الرئيسية التي دار حولها مضمون الشعر السياسي لهذه المدرسة ، شعر الأحداث الوطنية في العراق ، وادب قومي ينظر الى الماضي القديم نظرا طويلا مع دعوة للوحدة لا تنقطع ولا تكف ، ثم مشاركة لأحداث الشرق من خلال مشاكل العروبة والاسلام في صدامهما مع اطماع اوربا وحركتها الاستعمارية .

ولا شك انها موضوعات جديدة وآفاق واسعة يرتادها الشاعر العراقي لأول مرة ، بعد ان كان حبيسا محدود الأفق والنظرة . ولكن الظاهرة الملفتة للنظر هذا الاهتزاز الكبير الذي أصاب مواقف الشعراء ، فاذا نحن نقرأ شعرا كثيرا في دواوينهم لا ينسجم مع واقع الاحداث ، كما لا يعبر بشكل منطقي ومخلص عما كان عليه احساس الناس ومعاناتهم للاحداث الكبرى التي مر بها العراق او الوطن العربي ، على الرغم من ان الشاعر كان يحس اخلاصه وصدق نظرته وهو ينتقل من موقف الى موقف آخر يناقضه . بل هو ينتقل من عقيدة الى عقيدة أخرى مناهضة اذا اقتضى الأمر[131] ، والواقع اننا نستطيع ان نميز عاملين اساسيين متلازمين يتحكمان في كثير من انطلاقات هذا الشعر السياسي الذي نتحدث عنه ، شاركا مشاركة فاعلة في تسيير خطاه ورسم اتجاهاته في اغلب الاحيان ، فكان ان اوقعا شعراء هذه المدرسة في مواقف ومآخذ ظلت تلاحقهم وتغض من نبرة الصدق في قصائدهم وتشل حركة تطور شعرهم نحو آفاق اكثر سعة وثراء .

نعني بالعامل الأول ـ اضطراب المنظور السياسي لهؤلاء الشعراء ، اذ لم يكونوا يملكون ثقافة سياسية عميقة تمكنهم من تحليل الواقع السياسي تحليلا دقيقا ، والنظر وراء الحجب والمظاهر المصنوعة التي تخفي وراءها القوى المحركة للواقع السياسي كله . وانما كان همهم منصبا على الاستناد الى قوة تحميهم ، او يعتمدون عليها ومن ثم خدمتها والتعبير عن مبادئها وآرائها

(١٢٧) ديوان الشبيبي ٤٤.
(١٢٨) ديوان الكاظمي ج١ ص ١٤٨.
(١٢٩) المصدر نفسه ١٧٣.
(١٣٠) المصدر نفسه ٢٠٥.

(١٣١) يؤكد مصطفى علي وهو من أكثر الناس صلة بالرصافي، ان الرصافي «.. لم يجاهر بما جاهر ولم يدع الى ما دعا اليه الا وهو مخلص فيه كل الاخلاص... ولم يعلنه الا بعد دراسة وتحميص..» انظر (ادب الرصافي) ص ١٩.

دون ان يكون حافزهم الأول التعبير عن أعماقهم أو احتياجاتهم النفسية الخاصة .

ويرتبط هذا العامل بآخر هام ومؤثر ، وهو عامل المنفعة الخاصة التي كانت تحدد في اغلب الاحيان مواقف الشاعر وترسم دوافعه للتعبير بالشعر . فعلاقة الشعراء بالدولة العثمانية تبدو على جانب كبير من الغرابة والاضطراب . فالزهاوي والرصافي بخاصة ، كثيرا ما كتبا قصائد المعارضة للدولة وسياستها ونظامها حتى وقوع الحرب الأولى ، ولكننا مع ذلك نقرأ في سيرتهما الذاتية انهما موظفان بارزان من موظفي الدولة ، قضيا في خدمتها زمنا ليس بالهين بل هما مبعوثا العراق الى الآستانة عام ١٩١٢ و١٩١٤ . واكبر الظن ان هذه المعارضة التي كانا يظهرانها لم تكن تصل الى آذان السلطة ، ولعلها كما وصفها الزهاوي قائلا « ... ولم اكن يوم عينتني حكومة عبد الحميد عضوا في مجلس المعارف ببغداد الا شابا يتظاهر بالاستياء من وضع الحكومة »[١٣٢] . والذي يؤكد ما نذهب اليه ، ان هذه المعارضة حين تصل الى اسماع السلطة ، بتحريض بعض الخصوم ، فان الزهاوي سرعان ما يصدر اعلانا رسميا للناس مؤكدا ولاءه التام للدولة وسلطانها عبد الحميد ، في كتاب يفتعل تأليفه افتعالا تحت اسم (الفجر الصادق في الرد على منكري التوسل والكرامات والخوارق)[١٣٣] . ونكتشف ان غرض الكتاب لم يكن يعنى بالرد على الفرقة الوهابية التي هاجمها الشاعر ، بقدر ما كان يعنى باعلان ولاء الشاعر الذي اخذ يحشر قصائد مدح السلطان عبد الحميد حشرا بين افكار الكتاب القليلة . فاذا بالشاعر الذي قرأناه يهجو الدولة وسلطانها ، عاد ليدعو الناس الى طاعة أولي الأمر واولهم السلطان :

من كان يؤمن بالنبي محمد وبما اتى في منزل القرآن
علم اليقين فانه في دينه وجبت عليه طاعة السلطان[١٣٤]

ولم ينس الرصافي ان يقرض كتاب زميله الزهاوي هذا ، فهي فرصة ثمينة لدفع ما يمكن ان يشاع عنه هو الآخر حين هاجم السلطان عبد الحميد ببعض قصائده ومنها قصيدته (تنبيه النيام)[١٣٥] ، التي يقوم فيها :

عجبت لقوم يخضعون لدولة يسوسهم بالموبقات عميدها

---

(١٣٢) أنظر رسائل الزهاوي ــ مجلة الكاتب المصري المجلد الرابع ــ العدد (١٥) ديسمبر ١٩٤٦.
(١٣٣) طبع في مصر عام ١٣٢٣هـ.
(١٣٤) المصدر السابق ص ٧
(١٣٥) ديوانه ١٠٣.

واعجب من ذا انهم يرهبونها | واموالها منهم ومنهم جنودها

لذا يسارع الى تقريض كتاب الزهاوي قائلا :

هذا كتاب فيه يتضح الهدى | علنا فتسطع للعقول حقائق
يا ظلمة الشبهات والكذب انجلى | فلقد بدا للحق فجر صادق[136]

وحين تنشب الحرب الأولى، يبدأ الشبيبي بتوديع العثمانيين، اذ انتهى دورهم، وبدت طلائع قوة جديدة تفرض نفسها على حكم العراق:

الوداع الوداع يا آل عثمان فقولوا لنا الوداع الوداعا[137].

بينما يتلكأ الزهاوي ثم يمتنع عن الذهاب الى الآستانة ــ باعتباره عضوا في مجلس المبعوثان ــ « لئلا يصدق على حرب تركيا مع الدولة البريطانية العظمى » على حد قوله[138] . في الوقت الذي ينشط نشاطا ملحوظا ، مع الرصافي وابي المحاسن ، في كتابة القصائد ونشرها دفاعا عن تركية ضد الانكليز لاسيما وان جبهة العراق لم تسقط بعد .[139] .

اما الكاظمي فقد بدا مضطربا متحرجا حين سقطت مدينة القدس بيد الانكليز، فاذا هو فرح لهذا النبأ، فحلفاء الحسين بن علي ــ والكاظمي من دعاته ــ بدأوا يحققون انتصاراتهم ضد العثمانيين. لكن الكاظمي رجل عربي مسلم طالما دافع عن الدولة العثمانية في حروبها ضد الاوروبيين، ولم يكن آنذاك مواليا للحسين بن علي في الحجاز، ولا سيما في حرب البلقان عام ١٩١٢[140] والقدس موضع اسلامي مقدس انهزم فيه الاتراك المسلمون فماذا هو فاعل؟ ومن سيرضي من هذه القوى المتصارعة؟ وهكذا جاءت قصيدته (ذكرى فتح القدس)[141]، لتكشف عن تناقض الشاعر المخجل مع نفسه، فاذا هو فرح وحزين في آن واحد، فرح لأن القدس تخلصت من العثمانيين على يد الانكليز، وحزين لان المسلمين الاتراك قد انهزموا في تلك المعركة.

---

(١٣٦) ديوان الرصافي ٢٨١ وانظر (الفجر الصادق) للزهاوي ــ الصفحة الاولى.
(١٣٧) ديوانه ص ٢٤.
(١٣٨) ترجمة الزهاوي بقلمه ــ مجلة الكتاب ــ بغداد ــ العدد الأول، نيسان ١٩٦٢.
(١٣٩) انظر مقالة الدكتور محمد مهدي البصير ــ مجلة دار المعلمين العالية بغداد. حزيران ١٩٥١ ص ٤٥.
وانظر قصيدة الزهاوي المطولة في جريدة صدى الاسلام الاعداد ٢٦٠ ــ ٢٦٤ لسنة ١٣٣٢هـ.
(١٤٠) انظر قصيدته (حرب الحياة الباقية) ديوانه ج١ ص ١١٠.
(١٤١) الديوان ج١ ص ١٧٨.

لست ادري أي الفريقـين ادنى للاماني: اصالـح ام ثمود؟
أأصافي وذاك عنـدي عدو او اداجي وذاك عنـدي ودود؟
نبـأ لاقـت المسامـع منه مـا يلاقـي المسرور والمنكود
فلهـذا هنـا به وسرور ولـذاك الزفـير والتنهيد
فهنيئـا لمعشر قد ابادوا وعـزاء لمعشر قد ابيدوا
والى الفخـر من بقـي وشهدنا منـه وجهـا وللجنـان الشهيد

ويتخلص الكاظمي من هذا الحرج الذي لازمه طوال القصيدة فيزعم لنفسه ان القدس (لم تسقط) وانما سقط عنها (اللؤم والتفنيد)

وأحاشيـه من سقـوط ولكن سقـط اللـؤم عنـه والتفنيد

واذا كانت القدس تمثل رمزا اسلاميا مقدسا سبب للكاظمي تلك الحالة الحرجة، فان بغداد لا تحمل سمة التقديس والرمز الديني، فاذا بالشاعر يعلن فرحته حين سقطت بغداد بيد الاحتلال البريطاني، ولا اقل من ان يشكرهم الشاعر على ذلك الصنيع:

أتانـي ان بغـداد اريحت فـلا كذبـا بمـا جاء البشير
اريحـت من ليـال كن نارا فمـن بكر تشب ومـن عوان
جزى اللـه الألى منـوا عليها ووالـوا المـن آنـا بعـد آن[١٤٢]

ولقد ضرب الكاظمي ـ من خلال مصلحته الشخصية وتأييدا للقوة التي يؤيدها ـ بجهاد العراقيين للمحتلين الانكليز عرض الحائط، ولا سيما ذلك الجهاد الديني الذي قاده المرجع الديني السيد محمد سعيد الحبوبي في مناطق العراق الجنوبية منذ ان وطئت اقدام الانكليز ارض العراق. ويبدو الامر أشد غرابة واكثر وضوحا من مواقف الكاظمي من مصلحته الشخصية، حين نضع في اعتبارنا ان الانكليز الذين يهنؤهم بالنصر في العراق ويشكرهم على صنيعهم باحتلاله، هم الانكليز انفسهم الذين يهاجمهم بشعره في مصر، بل هو يضيق بالمصريين ذرعا لانهم لا يناجزون المحتل، وهكذا راح الكاظمي يعلم الشعب في مصر كيف يكون النضال، في اول قصيدة تنشر له هناك بعد ان حط رحاله فيها وبدأ اتصاله بالشيخ محمد عبده الذي «صار يوصل اليه مبلغا من المال كل شهر»[١٤٣]، ولا بد ان يكون الكاظمي اذن مع الحركة الوطنية التي كان الشيخ

(١٤٢) انظر قصيدته (ذكرى فتح الفتوح) الديوان ج١ ص ١٢٨.
(١٤٣) انظر مقالة الشيخ عبد القادر المغربي (صديقي الكاظمي) مجلة الرسالة العدد ٩٨ لسنة ١٩٣٥.

محمد عبده من وجوهها البارزة، وهكذا راح الكاظمي يعنف بالمصريين ويعظهم ويرشدهم الى طرق الكفاح، والشعب المصري لما يزل يلملم جراحه من آثار فشل الثورة العرابية:

رضيتم بالقعود على الدنايا	ومنهجكم الى العليا لحيب
ترومون الفخار على الاعادي	وعن خطط الفخار لكم نكوب
وترجون الخلاص من احتلال	وعار الاحتلال بكم لصيب
أتيت لأستطب فزاد سقمي	وقد يفضي الى الداء الطبيب[١٤٤]

لكن الكاظمي من دعاة الحسين بن علي في الحجاز، ولقد كان ثمة اتفاق بين الحسين والانكليز على محاربة الدولة العثمانية، وهكذا فالكاظمي يرضي الملك حسين بمدح حلفائه الانكليز الذين احتلوا العراق، وهو مع الحركة الوطنية في مصر يرضي الشيخ محمد عبده وسعد زغلول من بعده بمهاجمة الانكليز ودعوة المصريين للخلاص من عار احتلالهم.

وفي العراق، وقد وقع في قبضة الاحتلال، لم يعد الشعراء يقولون شيئاً ضده. فالزهاوي، على الرغم من بعض الرباعيات التي نشرها في صحف الاحتلال يبكي فيها (ليلى) التي زوجوها دون رضاها رامزا للعراق بليلى وللاحتلال بالزوج[١٤٥] فانه رضي ان تعيد جريدة الاحتلال (العرب) نشر قصيدته (ولاء الانكليز)[١٤٦] والتي كان قد نظمها ايام الحكم العثماني، مستشهدة على حب العراقيين للانكليز على لسان الشاعر العراقي المشهور، ولم تكتف بذلك، وانما عمدت الى تغيير بعض ألفاظ القصيدة بما يتمشى مع سياسة الاحتلال في ذم الاتراك العثمانيين[١٤٧] ويسكت الزهاوي على هذا التلاعب والنشر، ولم ينبس ببنت شفة دلالة الرضا والقبول. وكيف يعارض وقد «عمل في مجموعة من الوظائف ايام الاحتلال ولم يجد حراجة من مسايرة الانكليز بشعره مرة والوطنيين مرة»[١٤٨].

اما الرصافي، فلقد سكت هو الآخر بالرغم من ان «مجموع رواتبه من

---

(١٤٤) قصيدته (رحلة مصر) الديوان ج ١ ص ٦٩.

(١٤٥) انظر رباعيات الزهاوي ص ٢٦ ـ ٢٧ وانظر ردود الشاعر محمد مهدي البصير عليه في ديوانه (البركان) ص ٧٤/الحاشية ثم صفحة ٧٦.

(١٤٦ و١٤٧) ديوان (الكلم المنظوم) الطبعة الاولى ـ بيروت ١٣٢٧ هـ ص ١٤ ـ ١٦ وانظر جريدة (العرب) العدد (١٥) السنة الثانية ١٩١٨.

(١٤٨) مقالة الدكتور مهدي البصير ـ مجلة دار المعلمين العالية ـ بغداد. حزيران ١٩٥١ ص ٤٧.

الانكليز لم يزد على ٧٥٠ روبية» على حد تعبير الدكتور محمد مهدي البصير [١٤٩]

وعندما نشبت ثورة عام ١٩٢٠، وهي اكبر ثورات العراق في تاريخه المعاصر، كان موقف الشعراء مقيدا بعاملي اهتزاز المنظور السياسي والمنفعة الشخصية. فلم نقرأ لأي من الشعراء المشهورين شيئا. فهذه الثورة لا تتفق مع منظورهم السياسي، كما انها لا تحقق لهم مكسبا شخصيا. فالرصافي كان مشغولا آنذاك عن تأييد الثورة بمحاورة (يهودا) في القدس، حيث كان الشاعر يعمل مدرسا في دار المعلمين بها، كاشفا عن غباء سياسي مقنط، حين راح يؤكد حبه وعواطفه لبني اسرائيل، مشيرا الى صلات الرحم ما بين (العبري) و(العربي)، غافلا عما كانت تديره الحركة الصهيونية العالمية من مكائد حول فلسطين منذ اواخر القرن التاسع عشر، معبرا عن ثقته التامة بوعود هربرت صموئيل المندوب السامي البريطاني في فلسطين، للعرب هناك[١٥٠] حتى لقد بات حوار الرصافي مع المندوب السامي اهم بكثير من هذه الثورة التي نشبت في العراق واستمرت شهورا. وكيف يمكن ان يهاجم الانكليز وهو الذي يدعو الى عدم جلائهم عن فلسطين:

ولكننا نخشى الجلاء ونتقي   سياسة حكم يأخذ القوم بالقهر

وهل معنى ذلك ان الرصافي كان يحب الانكليز ويفضلهم؟ ابدا، وانما هي الظروف والمصلحة الشخصية وتغير مواقع القوى التي يخدمها. فعندما كان الرصافي تحت ظل الدولة العثمانية متمتعا بوظائفها وعضوية مجلس المبعوثان حريصا على مهاجمة من يتعامل مع الانكليز، كالذي فعله في مهاجمة الحسينيين الثلاثة (السلطان حسين كامل، وكبير وزرائه حسين رشدي، والحسين بن علي شريف مكة) هجوما مقذعا لأنهم شايعوا الانكليز:

قل للحسينين في مصر رويدكما   قد خنتما الله والاسلام والوطنا
شايعتما الانكليز اليوم عن سفه   تالله ما كان هذا منكما حسنا

ثم يلتفت لشريف مكة:

دع الحسينين في مصر وقد بغيا   ففي الحجاز حسين ثالث لهما
هذان قد اخجل الاهرام بغيهما   وبغي ذلك اخزى البيت والحرما
فأنت يا ارض ميدي تحته جزعا   ويا سماء عليه امطري نقما

١٤٩) حديث شخصي مع الدكتور محمد مهدي البصير في بغداد بتاريخ ٦٣/٧/٢٠ واذن بنشره.

(١٥٠) قصيدته (الى هيربرت صموئيل) الديوان ٤٣٠.

قالوا الشريف ولو صحت شرافته

لم ينقض العهد او لم يخفر الذمما[151]

ولكنه الآن لا يجد مصلحة له في مهاجمة الانكليز الذين قتلوا عشرة آلاف من العراقيين واسروا تسعين الفا[152] وكيف يهاجمهم وهو مشغول بمدح مندوبهم السامي في القدس.

والشبيبي هو الآخر يقضي اوقاتا طيبة في الشام، وقد وجد في بعده عن العراق مبررا كافيا لأن يسكت عن تأييد الثورة. كذلك فعل الكاظمي الذي كان مشغولا بتدبير امور عيشه ما بين سراي الخديوي ومكتب علي يوسف في المؤيد، ومن يصل من الضباط والاثرياء العراقيين الى القاهرة.[153]

ولم يجد الزهاوي بد أ من الاعتراف لشاعر الثورة محمد مهدي البصير بخوفه من نشر قصيدته (ماذا بضاحية الرمثية) التي قالها في تأبين شهداء الثورة، بعد انتهاء وقائعها[154]، لكن الزهاوي لم يتردد لحظة حين فشلت الثورة وعوقب القائمون بها عقابا شديدا من ان يقف ليعرض بهم ويشتمهم من خلال مدح وتذلل للسير برسي كوكس الذي جاء لادارة شؤون العراق بعد القضاء على ثورته العنيفة. فهو يلاقيه منذ وصوله بخطبة طويلة يقول منها للسير كوكس. «..ما زال العراقيون منذ حين شاخصي الابصار نحو طريقك ينتظرون قدومك مؤملين ان تفرج عنهم ما حاق بهم من نكبات الدهر... وقد زال ايها الأب المشفق بعدك الامن الذي وطدته في ربوع العراق، واخذت الفتن والاضطرابات ويا للاسف تحل مكانه تعبث بالراحة العامة والطمأنينة ... الخ»[155]. واذا لم يكن المندوب السامي قد تبين رغبات الشاعر الخاصة في خطبته، فلا بد انه سيقدر للزهاوي هجومه على الثائرين والثورة في قوله، يخاطب المندوب نفسه:

الشعب فيك عليك اليـوم معتمد فيما يكون كمـا قد كان معتمدا

(١٥١) انظر الديوان ٤٨٩ والابيات الاربعة الاخيرة نقلا عن (الرصافي ــ حياته وادبه السياسي) لرؤوف الواعظ ص ١٦٢.

(١٥٢) جريدة التايمس اللندنية في ٢٢ آب ١٩٢٠ .

(١٥٣) انظر تفاصيل استجداء الكاظمي مقدمة ديوانه ج ٢ مقالة روفائيل بطى ص ٥٥ ومقالة المغربي ص ١١ . وانظر (عبد المحسن الكاظمي ــ حياته وشعره) محسن غياض .. رسالة ماجستير مخطوطة ــ جامعة القاهرة ص ١١١ .

(١٥٤) حديث شخصي مع الدكتور مهدي البصير ــ بغداد في ١٩٦٣/٧/٢٠ وقد اذن بنشره .

(١٥٥) انظر جريدة لواء الاستقلال . العدد ١٩١٧ في ٤ تموز ١٩٥٤ .

ثم يكشف الزهاوي عن عدائه للثورة وتمسكه بمنظوره السياسي الخاطىء في تقدير الانكليز:

إرأف بشعب بغاة الشر قد قصدوا اثارة الشر فيه وهو ما قصدا
أما وقد جئت مصحويا بمقدرة فلا ابالي اقام الشر ام قعدا[156]

لكنه في كل ذلك لم يفلح في الوصول الى كرسي وزارة المعارف في الحكومة التي صنعها المندوب السامي، لذا راح يهرب من واقعه الذليل الى ايام عزه في دولة الاتراك:

ايــن عزي في دولــة الاتراك انــا ممــا فقدتــه انــا باك[157]

ويدخل الشعراء لعبة السياسة والحكم في العراق، ولكننا نلاحظ دائما ما قررناه من تحكم المنفعة الشخصية واهتزاز منظورهم السياسي فيما كتبوه من شعر واتخذوه من مواقف فالرصافي الذي هرب من الموقف التاريخي لثورة ١٩٢٠، عاد مسرعا الى العراق ليضع قدراته في خدمة مجموعة سياسية ذات ميول عثمانية قديمة يتزعمها عبد الرحمن النقيب وطالب النقيب وتوفيق الخالدي وحكمت سليمان. استدعت هذه المجموعة الشاعر الرصافي وحددت مهمته بالترويج لفكرة (العراق للعراقيين) معارضة للاتجاه الذي كانت تجنده بريطانيا في ترشيح فيصل ملكا على العراق. وباشر الرصافي مهمته، فكتب تحت توقيع (عراقي مفكر) داعيا الى ان «يرأس هذا القطر المحبوب احد ابنائه» مهاجما فكرة ترشيح احد ابناء الشريف حسين، نافيا بشدة ان يكون الشريف وابناؤه اصحاب حق في ملك العراق[158]، ولم يكن الرصافي في ذلك المقال الا معبرا عن آراء مجموعة من الساسة الطامعة في حكم العراق، فحين تأكدت هذه المجموعة من رغبة بريطانيا المؤكدة في ترشيح الامير فيصل وفرضه على عرش العراق، فانها سرعان ما تراجعت عن آرائها، بل ورحبت بالامير فيصل ملكا. فما كان من الرصافي الا ان يتراجع هو الآخر، ولم يمر شهران على مقالته تلك الا ونراه مناقضا لموقفه السابق، واذا هو يرحب بفيصل بن الحسين شعرا

---

(١٥٦) ديوان الزهاوي ص ١٤٥ ، ٣٢٠

(١٥٧) قصيدة (اين عزى) الديوان ٢٠١ . وقد حدد تاريخها الدكتور مهدي البصير في الحديث الشخصي معه بتاريخ ١٩٦٣/٧/٢٠ .

(١٥٨) انظر مقالة الرصافي (حول عرش العراق) جريدة العراق بتاريخ ٥ أيار ١٩٢١ وانظر ما دار حولها من ردود على صفحات جريدة العراق بتاريخ ١١ ، ١٢ ، ٢٣ أيار ١٩٢١ وللاستزادة حول هذه الظروف انظر (حكايات سياسية من تاريخ العراق الحديث) لخيري العمري ص ٧٠ ــ ٧١ .

ونثرا؛ شاتما (اولئك المشاغبين) الذين اشاعوا معارضة عبد الرحمن النقيب ومجموعته مجيء فيصل ملكا على عرش العراق، فقد وقف الرصافي ينشد امام فيصل:

مد النقيـــب الى الامير يـــد المعـــاضد والنصير
فليخـــز كل مشاغب في القـــوم يلهـــج بالشرور
وليحيـــا مولانـــا النقيب وحيـــاة مولانـــا الامير

ثم يخطب قائلا «..أجل ايها السادة ماذا يريد القوم بعد اقتران هذين النيرين الكبيرين حيث طلعـا بالوفـاق متعانقـين بأسمـاء العراقيـين متصافحين..... الخ»[159]

لكن فيصلا، حين تسلم العرش، نسي هذه العواطف الرصافية الحارة، فلم يعر صاحبها انتباها، ولم يمنحه الا منصبا تافها[160]، على الرغم من تحوله الى جانب الملك وحاشيته والمجموعة السياسبية التي جاءت بها بريطانيا، مؤيدا وجهة نظرها القائلة بأن لا امل للعراق دون صداقة بريطانيا ودعم الانكليز. نقرأ ذلك في كلمة الرصافي، التي افتتح بها جريدته (الامل) وعنوانها « خطتنا »[161] وهكذا لم يجد الرصافي ما كان يتوق اليه، فما كان منه الا ان هجا الملك ذلك الهجاء الذي شاع بين العراقيين :

أبـــلاط أم ملاط أم لواط أم مليـــك بالمخانيـــث محاط
غضب اللـــه على ساكنه وتداعـى ساقطـا ذاك البلاط[162]

وهل تحدد موقف الرصافي من السلطة والملك بهذه الابيات؟ ابدا، فالرجل ـ كما يقول الجواهري الذي صاحب الرصافي زمنا وعمل نائبا لرئيس التشريفات في القصر ـ «وضع رجله في البلاط الملكي متفاهما مرة ومتخاصما مرة اخرى وناقضا ما تفاهما عليه ثالثا».[163]

---

(١٥٩) جريدة دجلة ـ العدد ١٤ في ١٠ تموز ١٩٢١ . وانظر القصيدة في الديوان ص ٢٨٥ .
(١٦٠) والمنصب هو (نائب رئيس لجنة التأليف والترجمة) . انظر (ادب الرصافي) لمصطفى على ص ٧٨ .
(١٦١) انظر جريدة (الأمل) العدد الأول في ١ تشرين اول ١٩٢٣ .
(١٦٢) البيتان غير منشورين في الديوان ، نقلناهما عن رؤوف الواعظ (الرصافي ـ حياته وادبه السياسي) ص ١٧٦ .
(١٦٣) انظر محاضرة الجواهري عن الزهاوي والشعر العراقي الحديث المنشورة في مجلة (الاديب العراقي) العدد الثالث ـ لسنة ١٩٦١ ص ١٥ .

ولم يكن حال الزهاوي بأحسن من حال صاحبه. فقد «كان يلقي بكل حفلة تقام قصيدة يهنىء فيها الامير ـ فيصل ـ ويهنىء بها البلاد» حتى نظم ديوانا من هذه القصائد سماه «هتاف الاخلاص»[١٦٤]، ومما قاله لفيصل مرحبا:

انا محيوك فاسلم ايها الملك ومصطفوك لعرش شاده الفلك
عرش العراق ضمان العراق وفي تأييده الشعب والاحزاب تشنرك[١٦٥]

لكن الملك لم يلتفت الى هذا (الهتاف المخلص) فلم يأخذ بيد صاحبه الى ما كان يريد من المناصب العالية، فما كان من الشاعر الا انه غير اسم قصائده تلك من (هتاف الاخلاص) الى (القصائد المطرودة)[١٦٦]، ثم هجا الملك ببيتين شاعا بين الناس:

ان شعبا يرجو بفيصل عزا لهو شعب يظل غير عزيز
عربي أضحى أشد علينا انكليزية من الانكليز[١٦٧]

اما الكاظمي فقد كان اسبق الجميع الى مدح فيصل، مذ كان «قائد الجيوش الشمالية» في ثورة ابيه ضد العثمانيين، مدحه بقصيدة مطولة قال فيها:

الى فيصل يزجى ولم يعد فيصلا متى اجمل الشكران منا وفصلا
إذا ما حبانا فيصل متفضلا ومن فقد من الندى وتفضلا

ثم ينهي الكاظمي مطولته التي خلع فيها على الامير كل ألقاب المجد والملك والسؤدد والفروسية، مؤكدا آماله التي يعقدها عليه:

أراني وقد بلغت خمسين حجة ولم ار يوما فيه بلغت مأملا
عساني بعد اليوم ان ابلغ المنى واسحب ابراد التهاني وارفلا[١٦٨]

---

(١٦٤) جريدة العراق العدد ١٦١٨ السنة السادسة ١٩٢٥ .

(١٦٥) العوامل الفعالة في الأدب العربي الحديث ـ انيس المقدسي ج ١ ص ١٠٣ . وانظر القصيدة في (الأدب العصري في العراق العربي) روفائيل بطي ج ١ ص ٤١ .

(١٦١) جريدة العراق العدد ١٦١٨ لسنة ١٩٢٥ .

(١٦٧.) هذان البيتان رواهما لي الاستاذ محمد بهجة الاثري في حديث شخصي بتاريخ ١٩٦٢/٨/١ واذن بنشره .

(١٦٨) انظرها كاملة في ديوانه ج ١ ص ١٩٧

ولم يكن حال الزهاوي بأحسن من حال صاحبه. فقد «كان يلقي بكل حفلة تقام قصيدة يهنيء فيها الامير ـ فيصل ـ ويهنيء بها البلاد» حتى نظم ديوانا من هذه القصائد سماه «هتاف الاخلاص»[١٦٤]، ومما قاله لفيصل مرحبا:

انا محيوك فاسلم ايها الملك ومصطفوك لعرش شاده الفلك
عرش العراق ضمان العراق وفي تأييده الشعب والاحزاب تشنرك[١٦٥]

لكن الملك لم يلتفت الى هذا (الهتاف المخلص) فلم يأخذ بيد صاحبه الى ما كان يريد من المناصب العالية، فما كان من الشاعر الا انه غير اسم قصائده تلك من (هتاف الاخلاص) الى (القصائد المطرودة)[١٦٦]، ثم هجا الملك ببيتين شاعا بين الناس:

ان شعبا يرجو بفيصل عزا لهو شعب يظل غير عزيز
عربي أضحى أشد علينا انكليزية من الانكليز[١٦٧]

اما الكاظمي فقد كان اسبق الجميع الى مدح فيصل، مذ كان «قائد الجيوش الشمالية» في ثورة ابيه ضد العثمانيين، مدحه بقصيدة مطولة قال فيها:

الى فيصل يزجى ولم يعد فيصلا متى اجمل الشكران منا وفصلا
إذا ما حبانا فيصل متفضلا ومن فقد من الندى وتفضلا

ثم ينهي الكاظمي مطولته التي خلع فيها على الامير كل ألقاب المجد والملك والسؤدد والفروسية، مؤكدا آماله التي يعقدها عليه:

أراني وقد بلغت خمسين حجة ولم ار يوما فيه بلغت مأملا
عساني بعد اليوم ان ابلغ المنى واسحب ابراد التهاني وارفلا[١٦٨]

(١٦٤) جريدة العراق العدد ١٦١٨ السنة السادسة ١٩٢٥ .

(١٦٥) العوامل الفعالة في الأدب العربي الحديث ـ انيس المقدسي ج ١ ص ١٠٣ . وانظر القصيدة في (الأدب العصري في العراق العربي) روفائيل بطي ج ١ ص ٤١ .

(١٦٦) جريدة العراق العدد ١٦١٨ لسنة ١٩٢٥ .

(١٦٧) هذان البيتان رواهما لي الاستاذ محمد بهجة الاثري في حديث شخصي بتاريخ ١٩٦٢/٨/١ واذن بنشره .

(١٦٨) انظرها كاملة في ديوانه ج ١ ص ١٩٧

لكن فيصلا – على عادته – لا يلتفت لعواطف هؤلاء الشعراء، ولعله لا يراهم مندفعين نحوه الا بدوافعهم الشخصية، ولتغير الظروف. وهكذا لم يبلغ الكاظمي مناه ولم يسحب ابراد التهاني رافلا.. فما كان منه الا ان هجا الملك وعرض به في اكثر من قصيدة، بل وطلب الى العراقيين ان ينقضوا عهده، ويطهروا وطنهم من هذا الطامع المغرور:

لا يغرنكم عرش سما ... رب عال في الورى قد سفلا
طهروا اوطانكم من طامع ... جن في اطماعه واختبلا
غره مجد وجاه كاذب ... خلفوه يوم اغروا الجهلا[169]

والظريف ان الشاعر يفضل عليه اخاه الامير عبد الله ليحكم العراق[170] وحين نستجلي الموقف، فسنجد ان عبد الله كان «قد عرف للكاظمي اخلاصه فرعاه طيلة حياته وقدره حق قدره»[171]. وتكشف لنا مجموعة قصائده الى عبد الله تلك العلاقة فاذا الشاعر يطلب المساعدة والمال، ونقرأه في احداها يشكو الى الملك عبدالله تأخر رئيس ديوانه عليه بالمساعدة التقليدية زاعما انه لا يطلبه لنفسه، وانما لولديه رباب ونزار[172]. وفي قصيدة ثانية نراه يقول:

من كان عبد الله رب الندى ... عونا له فسهمه لا يطاش[173]

وفي ثالثة يطلب المال صراحة بعد ان ضاق بتلكؤ الملك عنه:

يا جود رغدان من يجرئني ... سواك يوم الندى فأجترىء
عهدي يجاريك لم يكن ابدا ... المهل من طبعه ولا الملل
بن بالايادي جسامها واجب ... غرك يوم السؤال يختبىء
ولا تكل ربنا الى غدنا ... يا ربنا قد امضنا الظمأ[174]

فالقضية لا تتعلق كثيرا بالتعبير عن الذات او بتحقيق قيم محددة يضعها الشاعر امام عينيه يحترمها ويدافع عنها في الفكر السياسي. فاذا احتاج الشاعر مساعدة فالذي يحقق له غرضه الشخصي كان الصالح الطيب المرجو

(١٦٩) الديوان ج ١ ص ٢٩٥ .
(١٧٠) انظر قصيدته (وقف الزمان الى سناك يشير) الديوان ج ١ ص ٢٠٣ .
(١٧١) الكاظمي – حياته وشعره – محسن غياض . رسالة ماجستير مخطوطة . جامعة القاهرة ص ١٦٦ .
(١٧٢) الديوان ج ٢ ص ٢٣٧ .
(١٧٣) الديوان ج ٢ ص ٢٤٠ .
(١٧٤) انظر القصيدة كاملة . الديوان ج ٢ ص ٢٤٦ .

لقضايا الأمة. فلقد دعا الكاظمي عام ١٩٢٨ الملك فيصل ـ ويبدو ان عبدالله قد اهمل الشاعر فترة من الزمن ـ فلم يستجب فيصل لدعوته. وفعل الامير فيصل بن عبد العزيز آل السعود، فما كان من الكاظمي الا وشتم فيصل الهاشمي ومدح فيصل السعودي متناسيا علاقته الوطيدة بالبيت الهاشمي وبالملك عبدالله خاصة، وهو يعلم ما بين العائلتين الهاشمية والسعودية من عداوة وخصومات:

ودعــوت فيصل للشدائـــــد عالما	ما كل من يدعــى بفيصل فيصل
شتـــان بـــين الفيصلـــين فذا لنا	شاكي السلاح وذاك منـــــه اعزل
هذا له ملك الحجــــاز موطد	ولـــذاك ملك في العـــراق مزلزل[١٧٥]

وهكذا يخدم الشاعر هذهالقوة التي يتكيء عليها، ويكشف في الوقت نفسه عن اهتزاز واضطراب فيرؤيته السياسية، ولعل الاشارة تكفي الى ان خطة المحتلين في الوطن العربيكله كانت تعنى كثـيرا بتأكيـد الـروح الاقليمي لكل قطـر، وبـث تلكالنعرات والحدود المصطنعة والاهتمام بذلك التراث الموغل في القدم والذي لايمت برابطة للحضارة العربية الاسلامية كالفينيقيـــة في بلاد الشاموالآشورية والبابلية في العراق والفرعونية في مصر[١٧٦]. ولعل دافع المصلحـــةالشخصية وارتباطات العيش هي التـــي اوصلت الكاظمي الى تمجيد دعوةاقليمية قامت في مصر [١٧٧] وهـــي ذات الاسباب التي دفعت بالرصافي الىالتراجع والاعتذار عن ذلك الموقف المتشدد في معارضتـــه لمعاهـــــدة ١٩٣٠المشهورة حينما كان نائبا في المجلس الذي جاء به نوري السعيــد[١٧٨] فاذابالرصافي يعود بعد عامين ليمدح نوري السعيد الذي فرض تلك المعاهدةفرضا، مهنئا اياه بالوسام الذي انعم به عليه الملك، وهي مناسبة سخيفةتافهة اهتبلها الرصافي قائلا:

ته يا وسام الرافدين بصدر من	هـــــو في العلى للرافديـــــن وسام
نوري السعيد ابو صباح من به	سعـــــد العـــــراق فثغـــره بسام
قد انعـــم الملك المطـــاع به لكي	يـــزدان فيــــه وزيــــره الضرغام
يا حبـــذا ذاك الوزيــــر وحبذا	الملك المطـــاع وحبــذا الانعام[١٧٩]

(١٧٥) الكاظمي ـ حياته وشعره، محسن غياض . ص ١٧٢ .

(١٧٦) انظر اهتمام الانكليز بهذه المحاولات :
S.H. Longrigg,,
Jraq 1900-1950, London 1953 P. 170

(١٧٧) انظر ديوانه ج ٢ ص ١٨٥ .

(١٧٨) ذكر الاستاذ محمد بهجة الاثري (ان نوري السعيد كان يدفع مرتبا سريا للرصافي بواسطة الاستاذ مصطفى علي) حديث شخصي ببغداد في ١٩٦٢/٨/١ .

(١٧٩) انظر القصيدة كاملة في الديوان ص ٥٢٠ .

ولعل الرصافي اول الناس الذين يعلمون ان العراق بعد المعاهدة لم يعد سعيدا، ولم يكن باسم الثغر، ولكنها المنفعة الشخصية التي دفعته الى ابعد من ذلك حين راح يعتذر في اخريات حياته، لرجال الحكم وساسته بعد ان هجاهم، طالبا ان يتفق معهم فيما يشتهون لينيلوه منصبا[١٨٠].

ولعل الرصافي في هذه الابيات كان يعبر عن موقف شعراء هذه المدرسة حين ابتعد اشهر شعرائها عن احاسيسهم الذاتية وواقعهم النفسي فراحوا يبحثون عن مواضع القوة، يحتمون بها ويخدمون آراءها ومصالحها ليكسبوا من وراء ذلك مصلحة أو جاهاً. وفي نمو تلك المواقف والقيم المضطربة يمكننا تقدير درجة التطور التي حدثت في مضمون الشعر السياسي. ولا نشك بعد ذلك ان هذا المضمون، لم يكتسب درجة عالية من الاصالة والعمق وسمات البقاء والديمومة، لا بسبب انطوائه بانطواء الاحداث والمناسبات التي كانت وراءه فحسب، وانما بسبب هذا القصور الذي اصاب عمليتي التقبل والرفض عند هؤلاء الشعراء بالدرجة الاولى. فاذا حدة الصراع في اعماقهم اقل من ان تدفع بهذا الشعر الى مراتب الاصالة والجودة، وكيف يمكن ان تحدث تلك الحالة العنيفة المزلزلة لاعماق هؤلاء الشعراء وقد اهتزت رؤيتهم للواقع السياسي وبرزت مصالحهم الشخصية وتطلعهم الدائب الى قوى غير قواهم الذاتية، يعبرون عنها ويحرصون على ارضائها والانطلاق من نظرتها للامور.

(٥)

ولعل ظاهرة ضعف الصراع وقصور عمليتي (التقبل) و (الرفض) تبرز بشكل اوضح في غرض آخر يرتبط ارتباطا وثيقا بالشعر السياسي، ونعني به الشعر الاجتماعي. فلقد تناول شعراء هذه المدرسة قضايا وموضوعات لم يكن شاعر القرن الماضي قد وضعها في اهتمامه، ولم يكن يجد في نفسه درجة من التناقض بشأنها مع مجتمعه، كقضية المرأة، وقضايا الفقر والجهل والحرية والسلام والتقدم وما دهم الناس واستجد في حياتهم من ضرورات العصر ومشاكل الحياة في متغيرات القرن العشرين.

وعلى الرغم من ان تاريخ الادب الحديث يسجل لهذه المدرسة سبقها التاريخي في تناول هذه الموضوعات مما يؤكد عودة الشعر الى واقع الحياة وارتباط الشاعر بقضايا شعبه وعصره، الا ان مما يقلل من اهمية هذا اللون ومضامينه واصالته ليست الطريقة التقريرية والوعظية التي طرحت من خلالها

---

(١٨٠) القصيدة بعنوان (الى أولي الأمر) انظرها كاملة في الديوان ص ٥١٢ .
وتنظر بالمقابل وصيته المؤثرة التي كتبها قبيل وفاته . الرسالة ، العدد ٦١٤ ابريل ١٩٤٥ .

تلك المضامين فحسب، وانما يضاف اليها مدى ايمان الشعراء بهذه القيم الجديدة، ومعايشتهم لتجارب الناس فيها، ودرجة الوضوح في الاسس والمنطلقات التي كانوا ينزعون منها الى هذه المضامين. ولعل قضية المرأة وحدها كفيلة بتوضيح ما نقصد اليه.

ان اثنين من ابرز شعراء هذه المدرسة لا نجد في ديوانيهما اي اهتمام او اشارة ذات شأن بمشاكل المرأة العراقية. فالشبيبي والكاظمي كانا أقرب الى المحافظين منهما الى المجددين في الحياة الاجتماعية. ولقد كان والد الشبيبي (الشيخ جواد الشبيبي) أكثر اخلاصا لقيمه في قضية سفور المرأة من ولده الشاب. تلك القيم التي تلقاها بالتقديس منذ نهاية القرن التاسع عشر، فكان الشيخ جواد يهاجم دعاة السفور قائلا:

منع السفور نبينا وكتابنا — فاستنطقي الآثار والآيات

ثم يوصي الفتاة:

صوني جمالك بالبراقع انها — سَتر الحسان ومظهر الحسنات[181]

اما ولده محمد رضا، فلم يحدد له موقفا من هذه القضية الاجتماعية التي أثارت كثيرا من المعارضة والجدل لسنوات طويلة في العراق[182].

ولعل الكاظمي اقرب الى قيم القرن التاسع عشر ومفاهيمه، فهو لم يكتف بالسكوت، وانما نراه يمدح آراء السيدة ملك حفني ناصيف المعروفة بـ(باحثة البادية) حين دعت الى التمسك بالحجاب وهاجمت السفوريين، في بعض قصائدها[183].

ودعاة السفور عند الكاظمي المقيم في مصر، وقد شهد دعوة قاسم امين ومن قبله رفاعة الطهطاوي لتحرير المرأة والنهوض بها، ليسوا اكثر من (فئة باغية)[184].

---

(١٨١) انظر مجلة المعلم الجديد ـ بغداد ـ الجزءان الثالث والرابع لسنة ١٩٦١ ص ٤٠ ـ ٤١ .

(١٨٢) وقد كشف الشبيبي عن موقفه السلبي من هذه القضية عام ١٩٤٧ في كتاب (معروف الرصافي ـ دراسة ادبية لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية) لمؤلفه الدكتور بدوي طبانة . فقال الشبيبي معلقا على قصائد الرصافي في قضية المرأة « .. هذه القضايا الاجتماعية المفصلة ومنها القضية التي يسمونها تحرير المرأة ... ليست من القضايا السهلة التي تحل بقصيدة ينظمها شاعر او مقالة ينشئها اديب » . انظر تعليق الشبيبي بهذا الرأي على ما كتبه الدكتور طبانة ص ١٥٦ .

(١٨٣) تحرير المرأة العراقية بين شاعرين ـ خضر العباسي ص ٣٤ .

(١٨٤) الديوان ج ٢ ص ٢٢٨ .

وبرز الزهاوي والرصافي من بين الشعراء للدفاع عن قضية السفور، الا ان مما يلفت النظر مدى معايشتهما لهذه القضية. فزوجة الزهاوي ـ وكانت سيدة تركية ـ ظلت طوال حياتها محافظة على حجابها مما اثار استغراب العقاد وسلامة موسى حين لقيا الزهاوي وزوجه في القاهرة عام ١٩٢٤[١٨٥]. واذا كان الزهاوي وقد ابتدأ دفاعه عن قضية المرأة وسفورها مبكرا بعد ان تأثر بدعوة قاسم امين، فان الرصافي لم يطرح هذه المشكلة في شعره الا عام ١٩٢٢ بعد ان اتخذت مكانها من اهتمام المثقفين، وبعد ان قطعت اشواطا في حركة كمال اتاتورك بالغائه المحاكم الشرعية وامره برفع الحجاب في تركيا، وتبعه في هذا الشأن امان الله خان في الافغان ورضا شاه في ايران. واذا كنا نلمس الصراحة في دعوة الرصافي لسفور المرأة، الا ان منطلقاته الى هذه الدعوة تلفت النظر. انه يرى من العار ان يقوم الرجال بتمثيل دور النساء على المسرح، لذلك فان ظهور المرأة سافرة الى الحياة العامة مسألة ضرورية:

وما العار ان تبدو النساء بمسرح | تمثل حالي عزة واباء
ولكن عاراً ان تزيا رجالكم | على مسرح التمثيل زي نساء[١٨٦]

وقد يوصي المرأة العراقية بأن تصدع لآراء مجتمعها في الحجاب:

ألا فاصدعي يا ربة الخدر بالذي | ترين من الآراء في الرد والردع[١٨٧]

ويبرر في قصيدة ثالثة حجاب المرأة لسوء اخلاق الرجال، ولذا فهو يشترط لسفور المرأة ان يكون بين الرجال (الاعفة الاباة):

وتهذيب الرجال اعف شرط | لجعل نسائهم متهذبات
وما ضر العفيفة كشف وجه | بدا بين الاعفاء الاباة[١٨٨]

وهكذا لم يخرج الرصافي عن المنطق العشائري في تحبيذه فكرة السفور، وكأن ظروف عمل المرأة في القبيلة هي ذات الظروف الجديدة التي تدعو الى خروج المرأة العراقية للحياة العامة.

اما الشعراء الآخرون من الطبقة الثانية، وما تبادلوه من شتائم بينهم، او مع شعراء الطبقة الاولى، وما تراشقوا به من اتهامات في قضية السفور حتى بلغت حدود خيانة الوطن والفسق والتهتك واقصى غايات السخف والمهاترة،

---

(١٨٥) انظر (انتصارات انسان) لسلامة موسى ص ٤٩ . و(رجال عرفتهم) للعقاد ص ١٣٢ .
(١٨٦) الديوان ٣٣٢ .
(١٨٧) الديوان ٣٤٥ .
(١٨٨) الديوان ٣٥١ .

فتلك قضية تغني الاشارة اليها عن تفاصيلها الطويلة[189].

(٦)

من الاغراض التي نلمس فيها درجة من التطور عند شعراء هذه المدرسة ما يمكن تسميته شعر الطبيعة «ففي قصائدهم نجد محاولات واضحة للتخلص من غرض تقليدي لصق بالشعر العربي وتعارف القدماء على تسميته بشعر «الوصف». وهذا المصطلح عند النقاد القدامى من اغرب الظواهر التي نقرأها. ولعل مسؤولية النقاد اكبر من مسؤولية الشعراء أنفسهم في شيوع هذا المصطلح الخاطىء. نقول المصطلح الخاطىء لاننا لا نرى في فن الشعر غرضا يسمى (وصفا) ذلك لأن المشاركة النفسية ما بين الفنان و (الشيء) الموصوف لا بد من وجودها تحت اية درجة من درجات الضعف او القوة، بمعنى ان الشاعر الجاهلي لم يكن في الواقع يصف الناقة او الفرس او مرائي الطبيعة عامة دون ان يرتبط بها ومعها بروابط نفسية، فالوصف ليس مقصودا لذاته عند الشاعر. ربما تبدو هذه المشاركة خارجية، بمعنى انه لا يخلع على الطبيعة من احاسيسه ورؤاه واعماقه شيئا كبيرا، وقد تكون مشاركته داخلية بحيث يمنح هذه الطبيعة ـ جامدة او حية ـ مشاركة وجدانية ويخلع عليها احساساته، او يقوم بتشخيصها بحيث تبدو متعاطفة معه حتى في وهم عاطفي **Pathetic Fallacy** وكذلك الحال في وصف المرأة، فهو حين يصفها ماديا، انما يمنح هذا الوصف رؤيته الخاصة، وهو في كل الاحوال معها انما يتغزل او يشبب او يعبر عن حالة (نسيب) كما يقول القدامى. وكذا الامر مع وصف المعارك او ادوات الحرب وغيرها فهو شعر حماسي او حربي فلنسمه ما شئنا، لكنه ليس وصفا على اية حال. واذا كان شعراء العصر العباسي وما لحقه من قرون الظلام، قد ركزوا هذا الغرض واكثروا من التعامل مع (المؤثر) تعاملا خارجيا دون مشاركة ذاتية، فان شعراء العصر الحديث، ابتداء بالبارودي وجماعة الاحيائيين قد حاولوا الخروج على هذا المفهوم التقليدي في الوصف. وهو ما نلحظه عند شعراء الاتجاه الكلاسي في العراق.

واذا كان الحديث عن الطبيعة غرضا من جملة اغراض الشاعر القديم في القصيدة، فاننا لنجد اهتماما خاصا بالطبيعة عند هؤلاء الشعراء بحيث يخصصون قصائد كاملة للطبيعة ومظاهرها كقصائد الزهاوي (الربيع

---

(١٨٩) انظر نماذج من هذه المحاولات والمناقضات كتاب (مختارات في الحجاب والسفور) لمصطفى عبد الجبار القاضي ، بغداد ١٩٢٤ . وراجع كتاب (اول الطريق) لصبيحة الشيخ داود بغداد ١٩٥٨ .

والطيور)[190] و(الشمس في الطلوع)[191] و(الشمس في المغيب)[192] و(نجمة الصبح) [193] و(لبنان)[194] و(منك انا)[195] و(الربيع)[196] و(الخريف)[197] و(العاصفة)[198] و(ايتها الطبيعة)[199].

وكما في قصائد الرصافي (الغروب)[200] و(وقفة في الروض)[201] و(ذكرى لبنان)[202] و(البلبل والورد)[203] و(اغرودة العندليب)[204] و(الصيف)[205] و(الشتاء)[206] و(محاسن الطبيعة)[207]. ونقرأ للشبيبي تصويرا للطبيعة واهتماما بها كما في قصائده (الفيضان)[208] و(صيداء)[209] و(وصف حديقة)[210] و(الزهرة الذابلة)[211] و(ليالي دجلة) و(وحي الغروب) [212] و(ايدي الربيع)[213].

وسيكون من غير المعقول ان نتوقع قفزة نوعية هائلة بهذا اللون من الشعر الى الآفاق التي حققها الاتجاه الرومانسي حين اتخذ شعراؤه الطبيعة ملجأ ومهربا وعالما حبيبا مقدسا، فما زلنا نحس بنبرة شاعر القرن التاسع عشر حين يتحدث عن طبيعة غير طبيعته فيصف مواضع في نجد والحجاز من (سلع) و (رامة) و (اللوى).. الخ، وهذا ما نقرأه في بعض قصائد الشبيبي.[214]

---

(١٩٠) الكلم المنظوم ٤١ .
(١٩١) الكلم المنظوم ٩٨ .
(١٩٢) الكلم المنظوم ٩٩ .
(١٩٣) المصدر نفسه ١٠٣
(١٩٤) الديوان ١٣١ .
(١٩٥) الاوشال ٨ .
(١٩٦) الاوشال ٣١ .
(١٩٧) الاوشال ٣٣ .
(١٩٨) الاوشال ٤١ .
(١٩٩) الاوشال ٥٩ .
(٢٠٠) الديوان ١٩٨ .
(٢٠١) الديوان ٢٢٧ .
(٢٠٢) الديوان ٢٣٦ .
(٢٠٣) الديوان ٢٤٥ .
(٢٠٤) الديوان ٢٤٦ .
(٢٠٥) الديوان ٢٤٧ .
(٢٠٦) الديوان ٢٤٩ .
(٢٠٧) الديوان ٢٥٩ .
(٢٠٨) الديوان ١٦٥ .
(٢٠٩) الديوان ١٦٦ .
(٢١٠) الديوان ١٧٢ .
(٢١١) الديوان ١٧٤ .
(٢١٢) الديوان ١٧٧ .
(٢١٣) الديوان ١٧٩ .

(٢١٤) انظر على سبيل المثال قصيدته (عاذل وعاذر) الديوان ص ٩ .

ولئن بدت هذه الاماكن الصحراوية اشارات في ديوان الشبيبي، فانها لتتسع في ديوان الكاظمي فتتخذ ظاهرة بارزة وملموسة في اغلب قصائده، واذا بالجو الذي يلفح القصيدة عنده جو الصحارى وحيوانها وملامحها، فما زالت الطبيعة عنده بدوية جافة خشنة، وتعامله معها تعامل الشاعر القديم:

كم بالقبيبات على حاجر ... من قمر باد ومن حاضر
وكم على الرضراض من رمله ... من رشأ ظامي الحشا ضامر
ومشرأب بالحما آلف ... لمشرأب بالحما نافر[215]

وقد يقال بأن هذه القصيدة ومثيلاتها مما قاله الشاعر في العراق ولما يرحل بعد الى مصر فترق عاطفته وتتحضر صوره وتتلطف مرائيه. الا ان الرجل لم يتغير ولم يتبدل، فقد حافظ على هذا النهج البدوي القديم وعلى الطبيعة الصحراوية الخشنة التي لم يرها على الرغم من اقامته في منطقة مصر الجديدة فهو يقول:

لمن النجائب سيرهن وخيد ... تطوى وتنشر دونهن البيد
بغيا الورود من الفرات شواخصا ... للنيل لو في النيل طاب ورود
طربي اذا ما قيل قلص للسرى ... حاد وشمر سائق غريد
عوج الخياشم يندفعن الى الحمى ... ما لم يسطن فذائد ومذود

حتى يقول:

يا ناق عوجي فالربوع واهلها ... عما الم كما ترين همود
سارت تنث بوخدها سير الالى ... ساروا وسير دموعهم توخيد
واتت تخبرنا وما باد الهوى ... ان الاحبة يوم سلع بيدو

الى آخر القصيدة[216] . والظريف أن الكاظمي كتب هذه القصيدة للشاعر محمود سامي البارودي الذي ترك حديث (النجائب) وسيرها (الوخيد) كما ترك (عوج الخياشم) و (يوم سلع) وما يتبع ذلك كله. وراح يتحدث عن طبيعة مترفة وطائر نزق يتحرك فوق الايك فيثير احساسه وشاعريته:

ثم اشرأبت فألفت طائرا حذرا ... على قضيب يدير السمع والبصرا
مستوفزا يتنزى فوق ايكته ... تنزي القلب طال العهد فادكرا
لا تستقر له ساق على قدم ... فكلما هدأت انفاسه نفرا

---

(٢١٥) الديوان ج ٢ ص ٢٦٨ .
(٢١٦) الديوان ج ٢ ص ٩٤ .

ثم:

ما بالــه وهــو في أمــن وعافية ... لا يبعث الطرف الا خائفا حذرا
اذا علا بات في خضراء ناعمة ... وان هوى ورد الغدران او نقرا[217]

وليس لنا ان نقارن بين الكاظمي والبارودي لكن الذي نوده اظهار الاختلاف عند الشاعرين في اختيار (المؤثر) في صورة الطبيعة، فالكاظمي اختار النوق والابل وصور حركتها وخشونتها واصواتها وما تثيره في الذهن من وعورة وجفاف وروائح تعلق بهذه الابل وبجلودها، بينما اختار البارودي هذا الطير الصغير النازي من غصن لغصن، فراح يتتبع حركته وسكوُنه كما يتتبع عواطفه ومشاعره وهو يدير بمنقاره بين الغدران وخضرة الطبيعة وكأنه يمثل قلب الشاعر المضطرب الخافق.

واذا كان الكاظمي حريصا على استخدام قاموس الشاعر الجاهلي في قصائده فان الشبيبي يستخدم قاموس الشاعر العباسي وصوره حين يصور لنا الطبيعة، فكأن أبا تمام يقول، وليس الشبيبي إذ يصور الطبيعة:

هل في مروج الغوطتــين لاهلها ... ولرائديهــا مربــع ومراد؟
وهــل الربــا حلل ضواف طرزت ... وطرازهــا الازهــار والاوراد
وشيت من الروض الاريض مطارف ... خضر الاديم ورفرفت ابراد[218]

وقد نجد صور الشاعر العباسي المتأخر في طبيعة الزهاوي في تشبيه ظواهرها ومكوناتها بالاحجار الكريمة من زبرجد وعسجد ولؤلؤ وياقوت :

عرائس الــروض ماست ... وبلبــل الــروض غرد
والزهــر يضحــك من لؤ ... لــؤ هنــاك وعسجد
امــا الشقيــق فياقوت ... قــام فوق زبرجد
والماء يجــري نميرا ... حيــال صرح ممرد[219]

والطبيعة عند هؤلاء الشعراء عبارة عن «مثال» عام يصلح لكل طبيعة في كل مكان حفظه ذهن الشاعر فاذا هو يسقطه على هذه الطبيعة دون ان يتأثر بخصوصية ما يتعامل معه منها. حتى ليبدو احدهم، كالرصافي، حين يصور هذه الطبيعة وكأنه يرسم لوحة تذكرنا بلوحات الاطفال حين يرسمون فيكسرون المنظور ويحشرون في اللوحة الواحدة كل ما حفظته ذاكرتهم من اشجار وازهار وراعي غنم ودخان منزل صغير، ولا بد ان تكون في السماء قطع

(٢١٧) ديوان البارودي . مطبعة الجريدة ج ١ ص ١٦٦ .
(٢١٨) ديوان الشبيبي ٣٤ .
(٢١٩) ديوان الزهاوي ٣٢٨ .

متناثرة من الغيوم كما يكون الغسق هو وقت اللوحة المفضل. نقرأ تفاصيل هذه اللوحة الساذجة عند الرصافي:

لم انس قرب الاعظمية منزلا	والشمس دانية تريد افولا
وعن اليمين ارى مروج مزارع	وعن الشمال حدائقا ونخيلا
وتروع قلبي للدوالي نعرة	في البين يحسبها الحزين عويلا
ووراء ذاك الزرع راعي ثلة	رجعت تؤم الى المراح قفولا
وهناك ذو برذونتين قد انثنى	بهما العشي من الكراب نحيلا
وبمنتهى نظري دخان صاعد	يعلو كثيرا تارة وقليلا[220]

وتستمر اللوحة، والشاعر يجمع تفاصيلها من ذهنه وذاكرته تسعفه بين الحين والآخر فهو (لم ينس)، ولا يريد ان ينسى فالتفاصيل هامة جدا عند الشاعر الكلاسي، اما ربط هذه التفاصيل واقامة العلاقات بينها فليست مسألة هامة عنده، وما اكثر ما تسعفه ذاكرته بالصور القديمة ذاتها، في علاقاتها وتشبيهاتها، فاذا كان الشعراء القدامى قد شبهوا الشمس وهي تغيب بالمريض او العاشق المدنف، فهو يقول:

نزلت تجر الى الغروب ذيولا	صفراء تشبه عاشقا متبولا
تهتز بين يد المغيب كأنها	صب تململ في الفراش عليلا

والزهاوي هو الآخر لا يخرج عن هذا (المثال) ولا سيما في تشبيهات الشمس:

اترى افزع الغزالة ذيب	فهي تسعى شريدة وتغيب
وقد اصفر وجهها كفتاة	قلبها من وشك الفراق كئيب[221]

وهكذا يتعامل الشاعر الكلاسي مع الطبيعة فيصفها من الخارج مطيلا وصفها، معنياً بالجزئيات والتفاصيل، حريصا ألا يفوته شيء من ذلك. يقول عبد الصاحب شكر في مقدمة ديوان الرصافي «.. وبلغ الوصف عند الرصافي حدا اعجز معه المعاصرين وفاق الاولين فلم يصف الرصافي حتى يكاد يقف بالسامع على مشهد مضت عليه ازمان فيرجع وكأنه كان ممن حضر المكان، واذا تأملت باب الوصفيات وقرأت آية منها وجدت نفسك امام صورة فوتغرافية...»[222]

ويسبب من ان الشاعر الكلاسي ينقل المنظر نقلا امينا بشكل فوتغرافي

---

(٢٢٠) ديوان الرصافي ١٩٨ .

(٢٢١) ديوان الزهاوي ١٣٠ .

(٢٢٢) مقدمة ديوان الرصافي ص (ذ) .

فلا بد من الاكثار من التشبيهات لان التفاصيل كثيرة ومهمة النقل الحرفي متعبة. لكنه في كل الاحوال يفشل في ايجاد رابط عاطفي حاد ومؤثر يلم بتلك الصور والتشبيهات والجزئيات من خلال نبض العواطف الذاتية. فاذا بنا نلحظ روابط العلاقات ما بين هذه التشبيهات وقد اتخذت السمت العقلي المحض وقوانين المنطق وسيطر عليها برود العقل. يقول الزهاوي مصورا العاصفة:

كأن الجـــو عفريـــت مخوف   تزمجر ثم كشر ثم صالا
كأن البـــرق في يده حسام   يشـق به من السحـــب الجبالا
كأن الغيـــث غدران تهاوى   كأن المزن يشتعـــل اشتعالا[223]

وتستمر التشبيهات الجزئية (كأن الليل شيطان) و (كأن الريح جبار عنيد) و(كأن البر جني تنزى) ... الخ . فالعاصفة لها مثال في ذهن الشاعر وكذلك للصيف وللشتاء وللربيع والخريف. لكل فصل من هذه الفصول مواصفاته المعروفة التي تحتفظ بها ذاكرة الشاعر. وليس من رؤية معينة تنبع وهو يفتح عينه على مرائي الطبيعة.

والظاهرة الثانية التي نجدها باستمرار في طبيعة شعراء هذا الاتجاه ثنائية قائمة باستمرار طرفاها الشاعر من جهة والطبيعة من جهة ثانية ولا لقاء بين هذين القطبين، ومن هنا يتكامل الموقف الكلاسي في الجمع ما بين ظاهرة (المثال) التي تحدثنا عنها، وظاهرة (الانفصام) ما بين الشاعر والمؤثر فكل من هاتين الظاهرتين يؤدي الى التزام الظاهرة الثانية. بمعنى ان عزل الشاعر نفسه عن الطبيعة يستدعي بالضرورة استقدام الصور التقليدية والتشبيهات المثالية التي حفظتها ذاكرته، لأن رؤيته غير مخصوصة للمؤثر، فلا يمكن نتيجة ذلك ان تنبع الصور مخصوصة ايضا من هذه الرؤية العامة، ومن جهة ثانية، فان مجرد هروب الشاعر من نطاق رؤيته الخاصة الى تلك الرؤية المثالية المخزونة في ذاكرته يستدعي بالضرورة استقدام ما يرافقهـــا من صور وتشبيهات، بحيث تبدو هذه الطبيعة وقد خرجت من منطقة الوعي التام سواء في ضبط التشبيه القديم او في اقامة العلاقات بين الالفاظ لتركيب الصور. فالغصون لا بد ان تتدلى فوق المياه، ولا بد ان تقف فوقها العنادل، ولا بد ايضا ان يكون (الايك) مليئا بالاوراق، وهذه الغصون تتمايل عادة لهبات النسيم ولا بد ان يكون الروض كله قد سقي بالمطر. ولاستكمال المثال ــ بعيدا عن رؤية الشاعر الخاصة ــ لا بد من القاء نظرة سريعة الى انواع الورد والوانه:

(٢٢٣) الاوشال ٤١ .

فالاقحوان احمر وسوف يذكر الشاعر بالفم الاحمر المهيء للثم، والنرجس الاصفر لا بد ان يذكره بالوسن والمرض، ولا بد من ورقاء تسجع وبلابل تغرد... يعيد الزهاوي تكرار المثال دون ان يتدخل في كسر العلاقات القديمة وصهر التشبيهات والمشبهات من جديد:

تحت الغصون جداول وعلى الغصون عنادل
والايك في ثوب من الاوراق غض رافل
والبان من هز النسيـ ـم لعطفه متمايل
والروض ريان سقا ه المستهل الوابل
والزهر ينظر باسما والعندليب يغازل

وتستمر القصيدة في نطاقها المرسوم[224].

والاغرب من ذلك ان الانفصام لا يقع بين الشاعر والطبيعة من حيث التعاطف معها وتلوينها بأحاسيسه ورؤاه وحسب، وانما هو يقع ايضا في علاقات الطبيعة ذاتها، ليس بين الجزئيات والصور فحسب، وانما بين ظواهرها ومشخصاتها وعناصرها. فاذا تحدث الشاعر عن (الشمس) فانه لا يخلط معها في نفس الوقت حديثه عن (القمر) واذا تحدث عن (البحر) فلا بد ان يكون بمعزل عن (السماء) هكذا جاءت الطبيعة عند الرصافي في قصيدته (مشهد الكائنات) [225] مقسمة اقساما منفصلة، قسم يختص بالبحر وثان بالبدر وثالث بالسماء... وهكذا.

وبسبب من ان الشاعر الكلاسي يفهم الفن على انه محاكاة للطبيعة، وهذه المحاكاة عنده تقتصر على نقل الطبيعة نقلا امينا وكاملا دون اي تدخل منه حتى لتقاس درجة نجاحه في (الوصف) بمقدار استقصائه لدقائقها فنجد عبد القادر المغربي يشيد بالرصافي باعتباره شاعرا يجيد استقصاء الطبيعة «حتى تكاد تلمسها لمسأ وتحسبها ماثلة امامك عيانا وحسا»[226]، ومن هنا فان عملية (النقل) تبدو منفرة لكل من الشاعر والقارىء معا، فالتفاصيل كثيرة وظواهر الطبيعة اكبر واوسع من ان يجمعها الشاعر في قصيدته، ولذا فهو كثيرا ما يعلن عن عجزه لعملية الاستقصاء والنقل، ويخلص في النهاية الى اكبر اخطاء الرؤية الكلاسية في الشعر، وهي ان (الطبيعة اجمل من الفن) وهذا ما يقوله الشبيبي حين تأمل الطبيعة فقال:

---

(٢٢٤) الاوشال ١٥٣ .

(٢٢٥) انظر القصيدة في ديوانه ص ٦ .

(٢٢٦) ديوان الرصافي ــ المقدمة ص (ج) .

ما قيمة الشعر في تصويرها وبها   شعر الطبيعة منثــور ومنظوم[227]

وتلك مشكلة الفنان الكلاسي، فهولن يتصور ان الفن اجمل من الطبيعة، وان الفنان الأصيل قادر على اعادة خلقها وتشكيلها آلاف المرات بصورة اجمل واكثر ثراء، بعد ان غدت شيئا مألوفا لعين الانسان العادي وحواسه، بينما يستطيع الفن ان يمنحنا رؤى جديدة رائعة كلما تفتحت عيون فنان ــ بالدهشة والاستغراب ــ على مظاهرها وعناصرها.

والواقع ان هذا الفهم الخاطىء لعلاقة الطبيعة بالفن مضافا اليه ظاهرتا: الانفصام بينه وبينها، واستحضار (مثالها) دائما، قد قاد شعراء هذه المدرسة الى اضفاء روح عقلانية على مظاهر الوجود والطبيعة. وطبعها بطابع جاف من التفكير العقلي والمنطقي البعيد عن اجواء الشعر وشفافيته. فالشبيبي لا يتذكر في (نجمة الصبح) سوى قيمه ومثله الاجتماعية فهي (قرة عين العلم والرصد):

يا نجمة الصبح ما احلاك مشرقة   لأنت قرة عين العلم والرصد[228]

والزهاوي لا يجد في هذه الطبيعة سوى جانبها العقلاني وما تثيره في نفسه من افكار وحدة الوجود دون ان تتخذ جانبا تأمليا شاعري الرؤية والتعبير:

يــا روح هــذه الدنــى   شــرارة منــك انــا
قــد استـــطــارت تبتغــي   لنفســـهــا ان تعــلنــا

ثم يقول:

انــك انــت الــكون والذي   لــه قــد كــونا
وانــك العقــل الذي   قــد بث فيــه السننا
يا لك من مهندس   بنــى الدنــا ومــا ونى
ما انــا الا انــت محسو   ســا فهــل انــت انا[229]

اما الرصافي فلا يجد فيها غير ظاهرة طوبوغرافية تاريخية يحرص على السؤال عنها ورصد تقلباتها واندثار انهارها القديمة:

يا نهــر عيسى ايــن منــك موارد   عذبت وايــن رياضــك الخضلات
ماذا دهى نهر الرفيــل من البلى   حيــث المجــاري فيــه مندرسات

---

(٢٢٧) الديوان ٥٦ .

(٢٢٨) الديوان ٨٥ .

(٢٢٩) الأوشال ٨ .

اذ قصر عيسى كان عند مصبه وعليه منه أطلت الغرفات[٢٣٠]

ويروح الرصافي يحشد في قصيدته اسماء الانهار المندرسة في العراق (كرخايا) و (نهر الدجاج) و (نهر الملك) و (نهر الدجيل) و (شارع الكبش) و (المعلى) الى آخر ما حفظته لنا كتب تاريخ البلدان من هذه الانهار وفروعها ليثبت الشاعر لنا المامه التاريخي بها. فهو يتحدث عن طبيعة وهمية لا يراها امامه، وانما يستقدمها من ذاكرته ومن (المثال) الذي يتطلع اليه. وكثيرا ما تنتهي قصيدة الطبيعة عند هؤلاء الشعراء الى التدليل على قدرة الله في عظمة خلقه، في تعابير وعظية جاهزة:

مشاهد في تلك الربى ومناظر تجلت على اطرافها قدرة الباري[٢٣١]

او بحكمة تافهة عن الصيف:

فالصيف ارأف بالفقير من الشتا ولذا تحب قدومه الفقراء[٢٣٢]

وهل يجيء الشتاء دون (حكمة) وهل تستعصي على الرصافي:

ان الشتا ارحم للمعدم منكم وان اوجعه برده[٢٣٣]
لانه بالعارض المسجم ينبت زرعا يرتجى حصده

وهكذا انتهى شعر الطبيعة في قصائد الزهاوي والرصافي الى اجواء عقلية باردة، يحرص كل منهما على حشد ما تعلمه من قراءاته في الفلك والجغرافيا وعلم النجوم وافكار الذرة والوجود والاثير والجذب والدفع والاشعة والشموس وما الى ذلك مما يكسب القصيدة طابعا علميا محضا ويجردها عن اجواء الشعر الهفهافة وتوهجات الخيال ومعاناة الخلق الفني من خلال الاحاسيس والصور. يقول الزهاوي من هذا النظم العلمي البارد، بعد حديث طويل لا فائدة منه عن نظرية تكون الارض وانفصالها عن الشمس سارداً تفاصيل نظرية نشوء الكون واصفاً انفصال الكواكب السيارة

اولا نبتون منه انفصلا ثم اورانس يهدي زحلا
ثم للمشتري مريخ تلا ثم هذي الارض فالزهرة ما
بعدها غير اخيها الاشهر[٢٣٤]

---

(٢٣٠) القصيدة (سوء المنقلب) انظرها كاملة في الديوان ص ١٠٥
(٢٣١) الديوان ٢٦٣ .
(٢٣٢) الديوان ٢٤٨ .
(٢٣٣) الديوان ٢٤٩ .

(٢٣٤) ديوان الزهاوي ٢٧

وللرصافي من هذا الغث البارد كثير من القصائد [٢٣٥]. وللزهاوي في هذا النظم العلمي المضجر قصب السبق بين شعراء الاتجاه الكلاسي، وفي دواوينه من القصائد ما يعد عاهات في فن الشعر [٢٣٦].

ومن بين هذا الحشد الهائل من القصائد العقيمة، قد نعثر هنا وهناك على بعض المحاولات التي تستحق الالتفات كبعض محاولات الشبيبي التي نلمس فيها شيئا من الخزوج على بعض اجواء الطبيعة التقليدية، في قصيدته (حديث القمر) [٢٣٧] نحس شيئا من المشاركة النفسية بين الشاعر والطبيعة:

لقد اشرقت جمل الكائنات	لعيني غرقى بنور القمر
واسهرتنا الشهب الحاكيات	عيونا يشاركننا في السهر

ثم يقول:

واشرقت يا بدر فعل الرقيب	علينا لقد جئت احدى الكبر
اما يستلينك مرأى الغرام	فتهوى وأنى يلين الحجر
وتزعم انك انت استرقت	حديثا وراء القلوب استتر
فلا تستخف بنجوى اللسان	فمن فوق ذلك نجوى النظر
ورحت تفسر وحي الشفاه	ففسر لنا الغامضات الأخر

نحس في هذه الابيات بقدر من عاطفة تكاد تربط هذه الصور التي يرسمها الشاعر على الرغم من ان بعضها ليس جديدا. ونحن نحس ايضا بان الشاعر يسقط عواطفه على هذا القمر ويمنحه بعض السمات والعواطف الانسانية حين يشخصه، كما شخصه كثير من الشعراء الغزليين القدامى، فشبهوا البدر بالرقيب. ولعل للموسيقى التي يمنحها بحر المتقارب الذي اختاره الشاعر وللقافية المقيدة مع روي الراء، قد شاركت جميعها في اضفاء جو شعري فيه قدر من الحيوية والجدة لهذه القصيدة، على الرغم من هذا الجو المنطقي الذي فرضه الشاعر على حواره مع القمر. ومثل هذه المحاولات نادرة في شعر هذه المدرسة، نذكر منها بعض مقطوعات الشبيبي مثل (الهزار والشاعر) [٢٣٨] و(وصف حديقة) [٢٣٩] وللكاظمي محاولة شاعرية في مناجاة طير لولا غلبة الجانب التعليمي، وخروجه الى غرضه السياسي المباشر في نهايتها مما

(٢٣٥) انظر على سبيل المثال قصائده (في مشهد الكائنات) ص ٢ و(تجاه اللانهاية) ص ١٢ و(من اين الى اين) ص ١٣ و(نحن على منطاد) ص ١٧ و(كلمة معتبر) ص ٢١ .

(٢٣٦) انظر على سبيل المثال قصائده (مشهد السماء) الديوان ١٣٥ ، (نظرة في النجوم) الديوان ١٥٥ ، (ضمن المجرة) ٢٢ (سياحة العقل) ٢٦ (القوة والمادة) ٥٠ .

(٢٣٧) الديوان ١٥٣ .

(٢٣٨) الديوان ١٦٠ .

(٢٣٩) الديوان ١٧٢ .

افسد جو القصيدة وقلل من رؤيتها الشاعرية للطبيعة[٢٤٠].

(٧)

تبرز في قصيدة شعراء الاتجاه الكلاسي مجموعة من الظواهر والنزعات، بروزاً واضحا بحيث تشكل الملامح العامة المميزة لشعرهم وفنهم. وسنتحدث عن هذه السمات والنزعات بشيء من الاختصار.

فمن ابرز الظواهر التي نلمسها في دواوين هؤلاء الشعراء، ظاهرة الوعظ والارشاد والنصائح والميل الى اتخاذ مواقف الحكمة انطلاقا من الميراث الشعري القديم ولا سيما تجربة المتنبي في احتفائه بهذا الاتجاه في قصائده. والواقع ان هذه الظاهرة تتصل اتصالا وثيقا بالمفهوم العام لقضية الفن والفنان عند هؤلاء الشعراء. انهم (يتحدثون) عن اشياء خارج ذواتهم دون ان (يهتموا بالحديث عن اعماقهم) فهم دعاة قضايا واصحاب دعوات سياسية واجتماعية.

ولا شك ان الشاعر حين يصعد منابر الوعاظ والمرشدين فسوف يفقد اهم مبررات فنه، اي وصف حالة نفسية حادة تزلزله وتقلقه وتضنيه[٢٤١]. يقول الرصافي:

طابقــت لفظــي بالمعنــى مطابقة   خلواً من الحشو مملوءاً من العبر

وتلك غاية التجويد عند الشاعر الكلاسي، ولعل بيت الرصافي يمثل لنا عمل الشاعر خير تمثيل، فهو حريص على المطابقة بين اللفظ والمعنى كما قال البلاغيون القدامى ثم هو حريص على طرد الحشو من شعره، ثم حرصه اولا واخيرا ان يجيء شعره مليئا بالعبر. اما اعماق الشاعر، التعبير عن تجربته، رؤيته الخاصة للوجود والاشياء فتلك قضايا لا تدخل في دائرة اهتمامه.

وأكبر الظن ان قراءة هؤلاء الشعراء للشعر العربي القديم الحافل بألوان الوعظ والارشاد والحكم والعبر – وما الحكمة الا خلاصة تجربة عقلية او ذهنية كانت لها حياة ثم تحنطت مع الزمن – قد ساعدت كثيرا على تكريس هذه الظاهرة وبروزها، ليس في موقف الحكمة الذي يصبو اليه الشاعر الحديث، وانما في سياق قصيدته حيث يجيء الوعظ دون وعي منه او تحكم فيه. فموروثه كثيرا ما يغذيه بهذا السيل من عبارات الوعظ والارشاد واستخلاص الحكمة. ولعل منبع هذه الظاهرة كلها في الموقف الشعري عند

(٢٤٠) انظرها في ديوانه ج ٢ ص ٢٤٢ . وللزهاوي مقطوعة رقيقة بعنوان (نجمة الصبح) انظرها في (الكلم المنظوم) ١٠٣ .

(٢٤١) يقول اليوت « .. ان الشعر ليس انفجارا للانفعال انما هو فرار من الانفعال » المحاكاة – سهير القلماوي ١٤٠

الكلاسيين جميعا، اذ يدأب الفنان باحثا عن (الحقيقة) والسعي وراءها واعلانها. يقول الكاظمي:

اذا غدا صوت الحقيقـــة خافتا   فاني باعلان الحقيقـة اجهر[٢٤٢]

والكاظمي يلقب نفسه بـ(حامي الحقيقة)[٢٤٣]

والرصافي ليس له من قصد في شعره غير الحقيقة:

اذا انا قصدت القصيد فليس لي   به غير تبيان الحقيقة مقصد[٢٤٤]

اما الزهاوي فحديثه عن الحقيقة طويل ومكرور يقول من قصيدته (حول الحقيقة)[٢٤٥]:

حول الحقيقـة في الحيـاة طوافي   ولهـا برغـم الكاشحـين هتافي

ولا يقل الشبيبي حبا للحقيقة عن زملائه:

حب الحقيقة يصبيني وان كبرت   وزج بي حبها في ماضغي اسد[٢٤٦]

ومن هنا، من موضع التعامل مع الحقيقة والدوران حولها واكتشافها ثم التصريح بها نستطيع ان نتبين ما كان يحس به هؤلاء الشعراء من قيمة لأنفسهم تميزهم عن جمهورهم وترفعهم درجة عن باقي الناس. ومن هذا الموضع الاستعلائي جاء اندفاعهم في وعظ الاخرين وارشادهم، اليسوا هم حماة الحقيقة وامناءها ومكتشفيها؟!

ولما كانت (الحقيقة) شيئا غامضا ومطلقا عندهم لا يحمل قدرا من النسبية، ادركنا كيفية تسرب الموقف الوعظي الى كثير من الاغـراض والموضوعات والقضايا التي اعتقد هؤلاء الشعراء انهم عرفوا حقائقها. بمعنى آخر، انها قد تعني كل ما قالوه من شعر فنصائحهم وارشاداتهم وعبرهم تشمل الانسان والكون والطبيعة، والقيم وحالات السياسة والمجتمع وما يتعلق بالحياة والموت. ولعل الرصافي والزهاوي لم يتركا قصيدة من قصائدهما الكثيرة دون استغلالها في تقديم النصائح والارشادات والوعظ المضجر، من موقع خطوه لأنفسهم ألا وهو العلم بالجقيقة. يقول الرصافي:

بني الارض هل من سامع فأبثه   حديـث بصـير بالحقيقـــة عالم
جبلنـا على حب الحيـــاة وانها   مخيفـة احـلام اطافـــت بحالم

---

(٢٤٢) ديوانه ج ١ ص ٢٤١ .
(٢٤٣) ديوانه ج ١ ص ٤٨ .
(٢٤٤) الديوان ٧٤ .
(٢٤٥) اللباب ٢٧٧ .
(٢٤٦) الديوان ٨٣ .

ويستمر حديث الحقيقة.[247]

ولسنا في حاجة لاستعراض نماذج من هذا الوعظ وتلك النصائح، فهي كثيرة الى الحد الذي لم يخلص منها جيل او فئة. اذ وزع هؤلاء الشعراء وعظهم على كل الناس، الطلاب، العمال، الساسة، الشعب العراقي كله، الأمة العربية كافة وربما البشر في كل ارض ومكان.

فالرصافي يبدأ رحلته الوعظية ابتداء بـ(الفونغراف)[248] مرورا بوعظ رئيس بلدية بغداد حول تنظيم الشوارع[249]، وانعطافا على المتقاعدين[250] والدول المتحالفة[251] وانتهاء بالانكليز في العراق[252]. فاذا ما قدر له ان يرحل الى لبنان ــ مثلا ــ فلا اقل من ان ينصح اللبنانيين ويعظهم[253]، ولا بأس ان يعظ وينصح زوار بغداد منهم كأمين الريحاني[254].

والرصافي كثيرا ما ينهي قصيدته نهاية وعظية توجيهية للقارىء وتكاد مهمة النصائح والتعليم تطغى على مهمة التعبير عن المشاعر. وهو لا يتورع ــ من موقف العلو على جمهوره ــ من ابداء نصائحه وارشاداته في كل ما يعن له، حتى في قضايا الطب وتعلم آداب المائدة.

اتزدرد الطعام بغير مضغ	على ايام صحتك السلام
الا ان الطعام دواء داء	به ابتليت من القدم الأنام
....	....
فداو سقام جوعك عن كفاف	فاكثار الدواء هو السقام[255]

اما ما فعله الكاظمي فكان اسوأ بكثير . فالرجل لم يكن ذا شأن في العراق، ولكنه حين ارتحل الى مصر، واتيح لبضاعته ان تنتشر، فتح على المصريين خزان نصائحه وارشاداته. فاذا هو يعظهم ويوزع عليهم ارشاداته في النضال السياسي وكيفية مقاومة الانكليز واخذ الحقوق، بغليظ القول وقبيح العبارة[256] ولم يسلم من مواعظه احد من المصريين فشملت سعد زغلول[257]

(٢٤٧) ديوانه ١٤٣ .
(٢٤٨) انظر الديوان ص ١٠ .
(٢٤٩) الديوان ١٥١ .
(٢٥٠) الديوان ١٦٧ .
(٢٥١) الديوان ٤٣٤ .
(٢٥٢) الديوان ٤٦٩ .
(٢٥٣) الديوان ١٨٣ .
(٢٥٤) الديوان ٤٢٣ .
(٢٥٥) انظر القصيدة (على الخوان) ص ١٥١ .
(٢٥٦) انظر قصيدته (رحلة مصر) ج ١ ص ٦٣ .
(٢٥٧) قصائده في سعد كثيرة . انظر على سبيل المثال (انت البلاد وما تقل) ج ٢ ص ١٧٩ و(سنرى المنى ونرى الهنا) ج ٢ ص ١٨٥ .

وأصحاب مجلة المقتطف[258] ومصطفى صادق الرافعي[259] ونواب مصر في البرلمان[260] وغيرهم. حتى اذا انتهى من هذا الجيل وجد من واجبه ان يعظ الجيل القادم، فكتب قصيدة طويلة سماها (نصيحة الاباء)[261] ذيلها بهذه العبارة «قالها ينصح لولده، ويوصيه وهو في صلبه، والمقصود ان ينتصح بهذا القول كل ولد». ولا يختلف الزهاوي والشبيبي كثيرا في هذه النزعة السيئة في شعرهما.

(٨)

وثاني الظواهر الملحوظة في دواوين شعراء الاتجاه الكلاسي في العراق تلك العلاقة الحميمة بين القصيدة والمناسبة. وما اكثر المناسبات السياسية والاجتماعية والشخصية. وما اكثر لقاءات الوفود وزيارات الادباء للعراق، ورحلات الشعراء انفسهم لمناطق خارج العراق. وفي كل مناسبة من هذه المناسبات، كان على الشاعر ان يتخذ مكانه من الحفل ليقول قصيدته فتجيء في اغلب الاحيان ضعيفة الخيال، خالية من القوة والاسر.

وليس السبب في ذلك مرده للمضمون المرتبط بالمناسبة وحسب، بحيث تغدو القصيدة جزءا من التاريخ محصورة في اطار الحدث الماضي لا تستطيع ان تتمدد خارجه. فذلك من اسباب ضعف القصيدة وفشلها، لاسيما وان شعراء هذه الفترة التاريخية كانوا حريصين على الاهتمام بالحدث العام اكثر مّن غيره في محاولة ارتباط بسيد جديد هو (الجمهور) بدلا عن الحاكم او ولي النعمة. كوفاة زعيم سياسي او توقيع معاهدة جائرة، او الاحتجاج على قيمة اجتماعية بالية. ومن هنا تجيء سقطة الشاعر، ذلك ان الحدث العام ليس هو كل عالم الشعر، انه عنصر من عناصر القصيدة، يكفي انه يفجر المشاعر فحسب، وعلى الشاعر الجيد ان يعمل دائما على تطويع هذا الحدث وجعله رمزا لموقف انساني عام ودائم قابل للتمثل في المستقبل في دائرة الانساني العام، وبذلك تكتسب القصيدة خصوبة وثراء وديمومة.

ذلك جانب من مشكلة المناسبة، وهناك جوانب اخرى يحسن الاشارة اليها. فالمناسبة مرتبطة بحدث وقع، وما على الشاعر الا ان يسرع باعداد قصيدته فهو مطلوب للمناسبة. وسيكون جمهوره ولا شك، متباين الثقافة، مختلفا اشد الاختلاف في تذوقه وقدرته على التأثر والاستيعاب، لذا فهو حريص

---

(٢٥٨) الديوان ج ١ ص ٢٩٩ .
(٢٥٩) الديوان ج ١ ص ٢٣١ .
(٢٦٠) الديوان ج ٢ ص ١٨٨ .
(٢٦١) الديوان ج ١ ص ٩٢ .

على تقديم قصيدته بعبارة يفهمها الجميع فيها من السهولة والابتذال الشيء الكثير، فضلا عن ذلك كله، فان صوره التي سوف يستخدمها ــ ان استخدم صورا ــ ستكون مسطحة لا تحتاج من سامعها الى اعمال الفكر او استخدام قدرات التخيل والمراجعة والتذوق البطيء، لان الجمهور المحتشد يريد المعنى واضحا سريعا، وبسيطا، فان جاءت القصيدة على قدر من الغموض داعية متلقيها للتأمل فان الجمهور لن يستطيع ملاحقة شاعره وفحص استعاراته وتشبيهاته المعقدة.

ومن جهة ثالثة، فان الشاعر سيكون محاصرا حصارا دقيقا باوضاع القوى السياسية التي تحكمه، لاسيما وان شعراء هذه المدرسة كانوا ــ كما مر بنا ــ حريصين على الاتكاء على قوى يعتمدون عليها ويعبرون عن مبادئها. ومن هنا فان انطلاقته وحريته النفسية ستكون مقيدة، كما انه من المتوقع ان يسيطر عليه جو غير خفي من الموضوعية والعقلانية والمنطق.

والامثلة كثيرة، وسنكتفي بواحد منها. في عام ١٩٢٩ اقدم رئيس وزراء العراق، عبد المحسن السعدون، على الانتحار، بعد ان يئس تماما من التوفيق بين رغبة الشعب المطالب بالاستقلال التام، ورغبة الانكليز في فرض معاهدة تضمن مصالحهم وتؤكد انتدابهم، ورغبة الملك الذي كان يريد المحافظة على عرشه، وإخراجه من رئاسة الوزارة[٢٦٢]. وقد دفعه بعض المعارضين في مجلس النواب الى موقف اليأس التام حين وصموه بخيانة الوطن.

أما الشعراء فقد هزهم الحادث وركبتهم المناسبة. الرصافي كان على علاقة وطيدة بالسعدون فلطالما رعاه وسنده بماله وجاهه.[٢٦٣] لكن القصائد الثلاث التي كتبها في هذا الشأن لم تشخص اي منها قضية عبد المحسن السعدون والاسباب الحقيقية لانتحاره. في القصيدة الاولى هاجم الغرب عامة،[٢٦٤]، وفي الثانية هاجم الانكليز وسياساتهم في العراق لكنه لم يحملهم وزر دم السعدون، كما لم ينس ان ينصح الانكليز ويعظهم في كيفية كسب ود العراقيين[٢٦٥]. وفي الثالثة التي قالها بعد مرور عام على الحادث، لم يجد ما يقوله، وقد خفت حدة المشاعر العامة، سوى تهنئة الزعيم المنتحر بما ناله (عند الاله من الحسنى)[٢٦٦] اما خصومه الذين دفعوه لموقف اليأس والسياسة

(٢٦٢) انظر تفاصيل الحادثة وظروفها كاملة (حكايات سياسية) لخيري العمري ص ٢٠٦ .
(٢٦٣) الرصافي ــ صلتي به ، وصيته ، مؤلفاته ــ مصطفى علي ص ١٩٤ .

(٢٦٤) قصيدة (ميتة البطل الاكبر) الديوان ٣١٨ .
(٢٦٥) الديوان ٣٢٠ .
(٢٦٦) قصيدة (ذكرى فتى السعدون) الديوان ٣٢٤ .

الانكليزية والقوى السياسية المتمثلة في الملك ومجموعة الساسة المحيطين به وفي اولهم نوري السعيد الذي وقع المعاهدة ذاتها التي انتحر السعدون بسببها[٢٦٧] فليس من مصلحة الشاعر مهاجمتهم هذه المرة، قد يكتفي بالاشارة الخفية غير الواضحة التي توضح ما تفعله المناسبة في تقييد حرية الفنان فيقول:

فان كنــت لم تنجــح فليس لعلة   سوى ان خصم القوم في كيده افتنا

وبذلك اقنع الشاعر نفسه انه هاجم خصوم السعدون ومسببي انتحاره، اما ما يعنيه بلفظة (القوم) فذلك امر متروك لحصافة القارىء..

تلك حيرة الرصافي، أما حيرة الزهاوي فكانت اشد. والرجل منذ فترة قليلة قبل الحادث اخرج من مجلس الاعيان بعد ان اوحى الملك بذلك لمن يديرون الامور[٢٦٨] لذا فهو، لا يريد زيادة غضبه ولا ضيق خصوم السعدون الحقيقيين فماذا يفعل وقد اثار الحادث مشاعر العراقيين وهز اوساطهم على اختلافها هزا؟ لقد توصل الزهاوي الى حل يرضي كافة الاطراف ولا يوقعه في حراجة او غضب احد. اذ وجد في وصية الزعيم المنتحر ــ وقد نشرتها الصحف بعد الحادث مباشرة ــ خير مضمون ينسج عليه قصيدته، وبذلك يتخلص من ضغوط هذه القوى التي لا يريد اغضابها[٢٦٩].

ولعل الجواهري ــ وهو ممن ينتمون لهذا الاتجاه الكلاسي ــ خير من عبر عن هذه القيود النفسية التي تثقل خطى الشاعر ووجدانه. فلقد كتب قصيدتين بمناسبة الحادث، ارضى في الاولى الملك فيصل ــ وكانت علاقته بالقصر حسنة آنئذ ــ فاذا به يرفع شعار فقراء اوربا في القرون الوسطى (آه لو يعلم الملك) فقال، يخاطب السعدون:

وتوجــع الملك الهمــام ولــم يكن   الا لاعظـــم حادث يتوجع
وانقض فوقـــك كالعقـــاب وانه   لســـواك عن المامـــة يترفع[٢٧٠]

وفي مقابل ذلك هاجم (اقطاب السياسة) ووصفهم بــ(اشباه الرجال)، اما

---

(٢٦٧) قال ياسين الهاشمي بانفعال شديد لنوري السعيد ليلة انتحار السعدون « .. أهذا الذي كنتم تريدونه يا باشا ؟ » انظر حكايات سياسية في تاريخ العراق الحديث ــ خيري العمري ص ٢١٤ .

(٢٦٨) انظر مجلة الاديب العراقي ــ العدد الثالث ١٩٦١ ص ١٩ .

(٢٦٩) انظر القصيدة (الحق والدم) الاوشال ٤٤ وقارنها بوصية السعدون المنشورة في جريدة العالم العربي العدد ٢٩٢١ لسنة ١٩٢٩ .

(٢٧٠) القصيدة بعنوان (الى روح زعيم الامة السعدون) ديوان [illegible] ١٩٣٥ ص ١٢٥

الثانية فقد جاءت مصورة لموقف هؤلاء الشعراء وقد اضطروا للمداورة ومحاولات التخلص من مأزق المناسبات، وما يعانونه من ضيق وخجل:

ماذا اقــول فؤادي ملـــؤه ضرم   وهــل توفي شعــوري هذه الكلم
حراجــة بالاديــب الحــــر موقفه   حيث الصراحة بالارهاب تصطدم
بين الشعوْر وخنق مســكت رحم   في الرافدين فلا كنــا ولا الرمم
هذي المناصب ان كانت بها نعم   للنـــاس فهــي على آدابنـــا نقم

وينتهي الشاعر الى القول:

فليشهد الناس طرا اننــي خجل   وليشهد الناس طرا انني برم[٢٧١]

ولعل الجواهري يفضل شعراء هذه المدرسة في الكشف عن واقعه النفسي في قصيدة المناسبة.

على ان تضخم ظاهرة ارتباط الشعر بالمناسبة في دواوين الشعراء قد وضع قصائدهم في مواضع المنافسة مع الصحف اليومية. فهم ـ كما هي حالة الصحف ـ مع الاحداث السريعة، يسجلونها ويكتبون مقدماتهــا ونتائجها وكأنهم يسجلون اخبارا صحفية، لاسيما وان هذه المناسبات: سواء السياسية منها او الاجتماعية كثيرة ومتنوعة، قد تتيح للشاعر فرصة طيبة لمدح من يريد مدحه والتقرب الى من يريد التقرب اليه، كانشاء جمعية، او بناء مدرسة او انشاء دار ايتام وما الى ذلك. يقول الرصافي شاكرا مؤسسي جمعية حماية الاطفال :

فشــــكرا للـــكرام وكل شكر   لمن عضدوا الكرام بمــد باع[٢٧٢]

ويشكر باني الكلية الانجليزية في القدس:

شكرا لبانيــــه ما اقـــام به   شبانــه القاطنـــون في قببه[٢٧٣]

والمبالغة المجوجة مفروغ منها في هذا الشكر، لأنه حالة من حالات المدح فدار الايتام التي اقامها الانكليز في القدس نابت مناب السيد المسيح، كما انها عند الرصافي غدت اكثر فخرا من المشعر الحرام في مكة حتى ليتمنى من يراها ان يعود يتيما.[٢٧٤]

ولقد وصل الرصافي الذروة بقصيدة المناسبة في اتخاذها وسيلة اعلانية

(٢٧١) القصيدة بعنوان (في الأربعين) المصدر السابق ١٣٢

(٢٧٢) الديوان ٨٣ .
(٢٧٣) الديوان ٩٣ .
(٢٧٤) الديوان ٩٣ .

لقضايا تجارية واقتصادية. اذ كتب قصيدة بناء على طلب من صديقه فخري البارودي في بيروت يخبره فيها انه الف في دمشق شركة للمنسوجات، طالبا من الشاعر الاعلان عنها ومؤازرتها بالشعر، وهكذا فعل الرصافي، شارحا اهداف الشركة وصناعتها وسماها (في سبيل الوطنية)[275] ولم ينس ان ينصح قائلا:

من شاء منكم ان يعز بلاده فليسع سعي معزها البارودي

اما الكاظمي فلعل معظم شعره جاء استجابة للمناسبات، العامة والخاصة. وبلغ في بعض المناسبات الخاصة مبلغا لا يحسد عليه من الذلة والملق والمداجاة، كقصيدته للشيخ علي يوسف صاحب المؤيد، يهنؤه بالقدوم:

كلني اغتيابا واشربني في طعامك او شرابك
واذا نبت بك حدة فأعن بظفرك حد نابك
واذا رغوت فلا تبقي في لهاتك من لعابك

ثم يعرض عليه ولاءه بعد كل هذا التذلل المهين:

انا من سيوفك فابقني عضبا اثقف من كعابك
ولئن خضخضت الوطب تسلم زبدتي لك في وطابك[276]

وكذلك كان.

(٩)

ومن الظواهر التي تلفت النظر في الاغراض المختلفة لشعراء هذا الاتجاه اننا نقرأ اوصافا تكاد تكون متشابهة عند الجميع فضلا عن المبالغة التي تلازم هذا الموصوف. فان كان الغرض مدحا، فان الممدوح لا بد ان تجتمع فيه كل فضائل الرجال قديمهم وحديثهم، وان كان هجاء فلا بد ان يكون المهجو حاويا لكل سيئات الدنيا، ومعنى ذلك ان الشاعر لا يمدح او يهجو او يتغزل بالمؤثر الذي يتعامل معه او الشخص الذي يعنيه، وانما هو يصف(مثالا) في ذهنه متمتعا بكل هذه الصفات، واذا بنا نجد هذه الصفات التي يخلعها الشاعر الكلاسي على الموصوف، عامة تصلح لكل رجل، ولكل امرأة، ولكل طبيعة، كما كانت صالحة في الماضي.. فالرصافي حين وقف على قصر يلدز بعد خلع السلطان عبد الحميد، خاطبه قائلا:

---

(٢٧٥) الديوان ٨٤ .

(٢٧٦) ديوانه ج ١ ص ٨٤ .

لمن القصر لا -يجيب سؤالي آهلات ربوعه ام خوالي؟

لم يختلف عن الشاعر الجاهلي حين كان يقف على الاطلال يسائلها فلا ترد سؤاله. وليس التقليد وحده هو الذي دفع الرصافي الى ذلك، وانما هي من ابرز سمات الفنان الكلاسي الذي يحرص على اخفاء تجربته الذاتية، وتسجيل ما هو عام مشترك بين الناس كما يقتضيه المنطق والفكر.[277]

والكاظمي يمدح تاجرا في الهند اسمه محمد المازندراني بقصيدة تتجاوز المائة بيت، لا يترك صفة او مكرمة دون ان ينسبها اليه:

بشهاب العزم داس على جبهات السبعة الشهب
ويسهم الفكر سار على كل امر قط لم يصب
هو قطب والانام رحى هل رحى دارت بلا قطب
فاذا ما قيل اي فتى طاب من راس الى ذنب
قلت والآثار شاهدة ان قولي ليس بالكذب
رجل الدنيا وواحدها وزعيم العجم والعرب[278]

ولعل الكاظمي قبل غيره يعلم ان حديثه كذب، لاننا على الاقل لم نسمع بمحمد المازندراني هذا يدخل ابواب التاريخ، فضلا عن زعامته للعجم والعرب وكل ما في الامر ان الرجل اكرم غربة الكاظمي حين رحل الى الدكن ونفحه بعض المال. فما كان من الشاعر الا صب عليه مخزونه من الصفات التي يحفظها لنموذج الممدوح. والزهاوي يرثي محمود جلبي الشهبندر، الذي لا نعرف عنه شيئا الا انه (احد سراة العراق): فيقول:

امحمود كنت الراجح العقل والخلق من الباطل الخداع تفزع للحق
وكنت كنجم لا قرار لسيره فتطلع من افق وتغرب من افق
وكان لموت قد اصابك سهمه دوي بغرب الارض اجمع والشرق[279]

وليست القضية التي نريد تأكيدها هنا ان الممدوح او المرثي او الموصوف شخصية غير انسانية لا وجود لها في الواقع البشري من خلال الصورة التي يرسمها له الشاعر، بحيث لا تتمتع بمقادير معقولة من سمات الخير والشر، فتلك قضية اخرى. وانما نريد تأكيد نموذج الشاعر الكلاسي الذي يتعامل مع الطبيعة، او الوجود او المؤثر فلا يعيد هذا المؤثر ويشكله وفق ما يراه هو ويحسه به في اعماقه، وانما يعيد ترتيب اعماقه ورؤيته هو وفق هذا

---

(٢٧٧) الرومانتيكية ــ محمد غنيمي هلال ص ٢ وما بعدها .
(٢٧٨) الديوان ج ٢ ص ٨٩ .
(٢٧٩) الثمالة ص ٦٠ .

المؤثر وشكله الخارجي. ومن هنا يلجأ الى مخزونه الثقافي المحفوظ في ذاكرته عن افضل الصفات واردئها، دون ان يرجع الى رؤيته الذاتية للاشياء، او تسجيل تأمله للوجود بعد حالة الدهشة والانبهار والشفافية التي تعتري الفنان كما كانت تعتري الرجل البدائي. واوضح ما نتلمس ضمور الجانب الذاتي عند شعراء الاتجاه الكلاسي قلة قصائد الحب والغزل في دواوينهم. وحتى هذا القليل من القصائد التي طرقت قضية الحب لم يسلم من اعتبارات سلبية. فضلا عن ان الجميع يتحدثون عن المحبوب (المثال) بصفاته التقليدية، فان الكاظمي والرصافي لا يتورعان عن التعبير عن شذوذ جنسي في غزل مكشوف بالغلمان والذكور.

ولعل الكاظمي اكثر صراحة من الرصافي في تغزله بالمذكر تغزلا فاضحا سواء في مناجاته بالاسم او بالصفات التي يصف بها محبوبه او بالمشاعر الشاذة التي تنتابه، والغريب ان الرجل يربط بين هذه المشاعر السلبية والفحولة العربية وبطولة الفرسان وحماس الشجعان.[280]

واذا كان الرصافي يفهم حب المرأة على انه قصف ولهو ومجون بحيث تبدو علاقته بها في منتهى الرخص والتبذل، مرتبطة بجسدها فحسب، كالذي نقرأه في قصيدته (بداعة لا خلاعة)[281] فاذا هو يصف اعضاءها جميعا اوصافا فاضحة تذكرنا بذوق شاعر القرون المظلمة من حيث علاقته الظلامية بالمرأة وفخره عليها بالفحولة الجنسية وبالعرامة والشراهة، فان الزهاوي قد احال حب المرأة الى قضية علمية تخضع للتفلسف واصدار الاحكام:

اول الحـــب في القلـــوب شرارة　　　تختفـــي تارة وتظهـــر تارة
ثم يرقـــى حتـــى يكون سراجا　　　لذويـــه فيـــه هدى وانارة

ثم يستمر هذا (الرقي) فيصبح (نارا ذات حرارة) ثم (اتونا بحراراته تذوب الحجارة) ثم يصبح (حريقا) ثم (بركانا) ثم:

ثم يرقـى حتـــى يكون جحيما　　　عن تفاصيله تضيـقُ العبارة[282]

ولعل الشبيبي احسنهم ذوقا في قضية الحب بالرغم من اننا لا نجد في ديوانه غير مقطعات قصيرة وابياتا متفرقة تذكرنا بشاعر عباسي يحاول تقليد الشريف الرضي:

---

(٢٨٠) انظر ديوانه ج ٢ ص ٢٧ ــ ٢٩ . وأمثلة من هذا الغزل ج ١ ص ٢٠ ، ٣١ ، ٤٧ ، ٣١٤ وانظر ديوان الرصافي ص ٥٣٩ ، ٥٠٢

(٢٨١) انظر القصيدة في ديوانه ص ٢٨٣ .

(٢٨٢) الاوشال ٣٩ .

نجح الوشاة فصار هجرا وصله مما جنوه وصار بعدا قربه
متواصلان يزورني ويغبني حذر العدى فازوره وأغبه[٢٨٣]

وتعجبه معاني القدماء، فقد يأخذ شيئا من معنى بشار في بيته المشهور:

يا قوم اذني ببعض الحي عاشقة والاذن تعشق قبل العين احيانا

فيقول:

عنكم تفتش عيني يا احبتها لما وعت طرفا من ذكركم اذني[٢٨٤]

وهكذا لا يخرج الشبيبي عن اطار القدماء ومعانيهم. وغني عن القول ان هذا الجانب الغزلي في شعر هذه المدرسة على قلته، لا يمثل قيمة كبيرة بسبب من انه لم يضف شيئا الى النماذج القديمة المعروفة في الشعر العربي، فضلا عن انه لا يعبر عن تجارب الشعراء الخاصة ومشاعرهم في حدود تلك التجارب.

(١٠)

والنزعة الخطابية في الشعر، ترتبط بشكل وثيق بظاهرة الوعظ والارشاد ولعلها من مستلزمات الخطيب عامة. وكثرة النداءات والاوامر والنواهي في القصيدة يفقدها عادة عنصر النعومة والسيولة. فاذا ذهن المتلقي يصطدم بين الفينة والفينة بنبرة حادة قارعة مثيرة. ولعل استعراضا سريعا لمطالع بعض قصائد هؤلاء الشعراء يؤكد ما نذهب اليه ويغني عن التفاصيل.

يقول الشبيبي مخاطبا العثمانيين[٢٨٥]:

املكوا الصبر ان يطير شعاعا غمرات وينجلين سراعا

ويقول الزهاوي يخاطب العراقيين[٢٨٦]:

صبوا على الاسماع نارا واحشوا فم الغضبى حجارا

ويخاطب الرصافي الجنرال غورو[٢٨٧]:

رويدك غورو ايها الجنرال فقد آلمتنا من خطابك اقوال

ويبدأ الكاظمي احدى قصائده بالنهي[٢٨٨]:

---

(٢٨٣) الديوان ١٣٥ .
(٢٨٤) الديوان ١٤٢ .
(٢٨٥) الديوان ٢٤ .
(٢٨٦) الاوشال ١٠٤ .
(٢٨٧) الديوان ٤٣١ .
(٢٨٨) الديوان ج ٢ ص ٢٠٠

نطق بارمور لا تزدنا بياناً   حسبنا ما أبنته وكفانا

وتتكرر ادوات النداء وافعال الامر والنهي على هذه الصورة عند الرصافي.

يا قوم لا تتكلموا   ان الكلام محرم
ناموا ولا تستيقظوا   ما فاز الا النوم
وتأخروا عن كل ما   يقضي بأن تتقدموا
ودعوا التفهم جانبا   فالخير ألا تفهموا[289]

وقد يعمد بعضهم الى رفع الشعارات السياسية وكأنه في مظاهرة كقول الكاظمي:

ليعش سعد وهو امضى اعتزاماً   ليس يخشى طول المدى من كلاله[290]

ويقول :

فلتحى ام الشعب عيناً للملا   ويدا يلوذ بها الملا ءعصاما

ويهتف لنواب مصر :

ولبحر نواب الحمى وشيوخه   ما عاش ذكر للثبات وداما[291]

والواقع ان الهتافات السياسية وافعال الامر والنهي والندبة والاستغاثة والتوجع والتقريع واللوم اكثر من ان تحصى في قصائد الشعراء. ولعل شيوع هذه النزعة الخطابية في شعرهم لا تعود الى محفوظاتهم الكثيرة من الشعر العربي، فحسب، وهو كبير الحظ من هذه النزعة، وحسبنا الاشارة الى بيت المتنبي الشهير:

وانما يضاف الى ذلك خوضهم جميعا معترك الحياة السياسية، كما ان اغلبهم وقفوا خطباء في المحافل السياسية سواء في مجلس المبعوثان العثماني، او برلمانات الحكم الاهلي، فضلا عن كونهم دعاة بارزين لقضايا سياسية واجتماعية واخلاقية.

ولقد اختلط عليهم ـ كما يبدو ـ فن الشعر بفن الخطابة، فاذا بهذه النزعة تشيع في نسيج قصائدهم شيوعا كبيرا. ولعل اشتهار الزهاوي والرصافي بالالقاء وتأثيرهم على السامعين كان مثار دهشة الاجانب قبل

---

(٢٨٩) الديوان ٤٤٨ .

(٢٩٠) الديوان ج ٢ ص ١٧٨ .

(٢٩١) الديوان ج ٢ ص ٢١٨ .

العرب[٢٩٢] وكذلك كان حافظ ابراهيم في القائه الشعر حيث يلقي قصيدته القاء خاصا فيضفي عليها قيمة وقتية قد لا تستمر حين ينفض الجمع ويعود الناس لقراءتها دون صوت الشاعر. وكثيرا ما اعتبرهم جمهورهم المستمع (ساسة) و(زعماء) قبل ان يعتبرهم فنانين شعراء. يقول عبد القادر المغربي في مقدمة ديوان الرصافي «... ونحن في حالتنا الحاضرة المملوءة حيرة واضطرابا من الوجهتين السياسية والاجتماعية في حاجة الى زعماء يعرفون كيف يحدثون يقظة في نفوس الجمهور، ويتركون فيها من الاقتناع اثرا بينا.. وهذا ما نكاد نلمسه في كل جانب من شعر الرصافي»...[٢٩٣]

على ان بروز النزعة الخطابية في الشعر لا تعد ظاهرة صحية في القصيدة فاذا وافقنا ت.س. اليوت على مقولته في اصوات الشعر الثلاثة، صوت الشاعر يتكلم مع نفسه، وصوته يخاطب المستمعين، وصوته في خلق شخصية درامية متكلمة بالشعر[٢٩٤]، فان اقل هذه الاصوات تأثرا واضعفها قدرة على الاثارة والخلق سيكون صوت الخطابة الذي يمثل النمط الثاني من الاصوات الثلاثة. على اعتبار ان الصوت الاول قادر على تقديم مونولوج ذاتي ثري مع النفس يصور عنف الصراع داخل الفنان، كما ان صوت الشخصية الدرامية في الصوت الثالث وهو قمة الخلق والابداع عند الفنان المبتكر لما في الشخصية الدرامية من تلوين وسعة وثراء. ومن هنا فان الصوت الثاني سيكون احاديا من جهة التعامل، واقل قدرة على الايحاء والتأثير من جهة المتلقي، وان كان اسرعها للتوصيل، لكن الفن لا يقاس بسرعة التوصيل وانما يقاس بالقدرة على الايحاء والتأثير وتحريك قدرات المتلقي ومشاركته.

(١١)

لعل التفريق ما بين الشعر والنثر لم يعد قائما على اساس شكلي من الوزن والقافية. فلقد بات للشعر عالمه الخاص، كما ان للنثر عالمه الخاص هو الآخر، ولعل من ابرز مميزات النثر هذا المعنى المنطقي والوضوح التام والمباشرة في استعمال اللغة، بينما تلك كلها ليست من مهام الشعر ولا اساليبه. فهو يستخدم اسلوب الصور لخلق عالم جديد، هو عالم الشاعر كما يراه ليحدث تأثيره في ذهن متلقيه، ولا يتم له ذلك الا بهدم العلاقات القديمة

(٢٩٢) مذكرات المسز بيل سكرتيرة دار الاعتماد البريطاني ـ جريدة البلاد العدد ٤٨ كانون ثان ١٩٣٠ ـ انظر وصفها حالة الهياج التي تصيب الجمهور حين يلقي الزهاوي والرصافي شعرهما في الناس .

(٢٩٣) مقدمة الديوان ص (د ـ هـ) .

(٢٩٤) T.S.Eloit, The three voices of poctery, London, 1953 P.4.

والمتعارف عليها بين الفاظ اللغة واستعمالاتها وبمعنى اكثر اختصارا يمكن القول: ان النثر يقرر، والشعر يوحي.

فاذا اعتمدنا هذا المفهوم للتفريق، فاننا سنكتشف عناصر نثرية كثيرة تدخل قصيدة شعراء الاتجاه الكلاسي في العراق. وسنجد درجتين في هذه التقريرية. درجة نلمس فيها شيئا من الصور البصرية او المسطحة، سبق ان اشرنا اليها في الحديث عن شعر الطبيعة حين تظل الصور ثابتة والمشبهات قائمة على علاقات منطقية عقلية، الشقيق يشبه فما احمر، والسوسن يشبه المريض المدنف، والشمس تشبه العاشق المتبول وهكذا فلا عواطف تلف هذه الصور وتشكلها من جديد وتجعل منها اشارات وتعابير عن معاناة روحية عند الشاعر. وليس في هذا الذي نقوله تناقض مع المفهوم الذي عرضناه للتفريق بين الشعر والنثر، فاذا كان الشاعر القديم قد خلق صوره وتشبيهاته، فان الشاعر الجديد تناول هذه الصور وتلك العلاقات على انها حقائق ثابتة ونسب لا تقبل التعديل، وانتهى به الامر الى تقريرها حقائق يتوارثها السلف عن الخلف.

لكن الذي يعنينا ليست هذه الدرجة المتقدمة من التقريرية، فلعل ما يقربها من الشعر انها تحوي شيئا من اساليب الشعر. لكن الذي يعنينا الآن درجة اخرى من التقريرية يبلغ بها الانحدار والرداءة حدود النثر البارد الخالي من اي صورة او ايحاء او خيال، وانما تقرير حقائق منطقية اوعلمية ولا نجد ما يفرقها عن النثر العادي الا الوزن والقافية، ونحن نعلم ان هذين العنصرين لا يستطيعان تحويل النثر الى شعر مهما كانت درجة الجودة فيهما. يقول الزهاوي:

لا تغضب النـــاس من مقالي	ان قلت اصـل الانسان حيوان
فان .انسانـــا ابـــن قرد	افضل من قرد ابن انسان[294ب]

فهذا كلام في حقيقته نثر مقيد بالوزن والقافية، ولعل بعض علماء البيولوجي يستطيع ان يعبر في عبارة نثرية جيدة بأحسن مما قاله الزهاوي. فهو لا يحمل

(٢٩٤ ب) ديوان الزهاوي ص ٤١١ . وانظر (رباعيات الزهاوي) بيروت ١٩٢٤ القسم السابع (الكون والحياة) ص ١٤٠ .

من سمات الشعر اية ملامح. وقد نسميه مجازا شعرا تعليميا اونظما تعليميا. والغريب ان هذه الدرجة الهابطة من النثرية موجودة في دواوين هؤلاء الشعراء بشكل يلفت الانتباه، ولاسيما عند الزهاوي والرصافي . يقول الرصافي محييا طلعت حرب عند زيارته للعراق:

لقد شاهدت مبتهجا بعيني	له في مصر آثارا كبارا
ففي (الكبرى) له متحركات	تخلد في البلاد له الفخارا
معامل مارست غزلا ونسجا	فاغنت في صناعتها الديارا
وفي الاسكندرية باخرات	له في البحر تبتدر السفارا
واما بنك مصر فذاك امر	به قد جل طلعت ان يبارى[٢٩٥]

ولا تعليق على هذا النثر السيء، ولعل اقرب تفسير لشيوع هذه الظاهرة عند هؤلاء الشعراء مفهومهم الخاطىء عن الشعر والفن والذي سبق ان اوضحناه، من ان غرض الشاعر الاول تعليمي بحت، يتمثل في البحث عن الحقيقة والدوران حولها واكتشافها ثم اذاعتها. ومن هنا فقد اعتبروا كل العلوم المستحدثة وكل الكشوفات الجغرافية، والنظريات العلمية في الفلك والفيزياء والكيمياء والسياسة والاجتماع وغيرها حقائق تدخل عالم الشعر. يشاركهم في ذلك بعض من يتصدى لنقد شعرهم واعتبار هذه الظاهرة المعوقة من حسنات الشاعر المقتدر. يقول عبد القادر المغربي في مقدمة ديوان الرصافي مادحا «.. وقد تتلى عليك القصيدة من شعر الرصافي فلا تدري وانت تسمعها ان كنت تسمع نظما منثورا او نثرا موزونا كما قال هو نفسه يصف شعره:

وارسلته نظما يروق انسجامه فيحسبه المصغي لانشاده نثرا»[٢٩٦]

فالرصافي واقرانه من الشعراء، لا يعتبرون النثرية عيبا وهبوطا بالفن الشعري، بل ربما اعتبروه غاية الاجادة واقصى طموح الشاعر. فما زال مفهوم الوضوح التام و (دخول الشعر الى الاذن بدون اذن) كما يقول القدامى، هو المسيطر على العملية الشعرية، وكانت النتيجة ان امتلأت دواوينهم بمطولات منفرة من هذا الشعر التعليمي، وهي في حقيقة الامر ليست اكثر من مقالات نثرية لا غير. والغريب ان تعد هذه الظاهرة في الربع الاول من هذا القرن في العراق شيئا بارعا في الشعر، بحيث بدت قصائد الرصافي النثرية والتقريرية امثال (تجاه اللانهاية) و(من اين الى اين) و(نحن على منطاد) و(الارض) و(الكنى يا ضياء) و(معترك الحياة) نماذج تستحق الاشادة واعجاب من يقدم

(٢٩٥) الديوان ٥٦١ .

(٢٩٦) المقدمة ص (هـ ـ و) .

ديوان الشاعر للقراء العرب قائلا عنها «..لو حولت الى نثر لكانت من خير المقالات التي وصفت الكائنات وصفا منطبقا على اخر نظريات العلم الحديث ففيها بيان او شرح لوحدة المادة والجاذبية والاثير والكهربية واشعة رنجتين وآراء دارون في النشوء ومذهب ديكارت في التوصل الى اليقين والشك ومبادىء الاشتراكيين»...[297]

ولسنا نريد بيان الاساءة الذي تحدثه هذه المصطلحات العلمية والمخترعات الحديثة في القصيدة، ويكفي ان نشير الى انها تضعف عنصر الخيال فيها بدرجة كبيرة. بمعنى ان هذه المصطلحات والآلات والمخترعات تثير في متلقيها نظرة نفعية دون ان تثير قدرته التخيلية، اذ ينصرف ذهنه الى ما يمكن ان تؤثر هذه الاشياء في حياته من مساعدات واعمال وما تؤديه له من خدمات يومية. وهكذا تبدو هذه الاشياء امام نظرة الفن عبارة عن حقائق مقررة وكأنها في قصيدة الشاعر بقع فاقعة وسدود حجرية ثقيلة على صدر المتلقي.

ونحن مع اليزابث دور في قولها «يستطيع الشاعر ان يحقق غاية المعرفة ولكن لا يتحقق ذلك بواسطة التحليل المنطقي المباشر ... نعم يمكننا ان نستخرج من اغلب القصائد معنى نثريا، ولكن القصائد الجيدة ليست ابدا مجرد اطار مزخرف لمحتوى نثري[298]» وعلى هذا فان الهدف التعليمي لا تخطئه العين في معظم قصائد شعراء هذه المدرسة، لاسيما وقد اقترن عندهم هذا الهدف التعليمي ــ وكثيرا ما يجيء على هذا النحو ــ بالنثرية وتقرير الحقائق الموضوعية.

وسنشير الى موضوعين طاغيين في دواوين الشعراء كانا من الاسباب التي ضخمت هذه الظاهرة وافشتها في شعرهم.

الموضوع الأول ــ التاريخ وتسجيله بالشعر، وقد اخذ من دواوين الشعراء مساحات كبيرة. وفي ديوان الرصافي باب سماه (التاريخيات) فنقرأ بعض الاحداث التاريخية مسجلة بالوزن والقافية كسيرة ابي بكر الرازي التي سردها الشاعر باسلوب النثر تماما. فالقصيدة منقسمة الى اجزاء، وكل جزء يتحدث عن جانب من جوانب سيرة الرازي فهناك (مولده) ثم (منشؤه) ثم (سياحته) فــ(آثاره العلمية) فــ(اخلاقه) ثم (عودته للري).. ومما قاله عن مولده:

---

(٢٩٧) مقدمة الديوان للمغربي ص (ز) .

(٢٩٨) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ــ اليزابت درو ــ ترجمة محمد ابراهيم الشوشر ص ٣٩ .

تولد عام الاربعين الـذي انقضى لثالــث قرن ذي مآثــر ازوال
الى زكريــا ينتمـي انـــه له اب تاجر في الـري صاحـب اموال

الى آخر هذه الترجمة[٢٩٩] وليس لنا ان نسأل عن الشعر ومقوماته من خيال وصور وعواطف ورؤى.

ومن الموضوعات التي ضخمت ظاهرة النثرية في دواوين الرصافي والزهاوي بالذات، هذا اللون من القصائد المطولة التي اطلق عليها اسم القصص الشعري. وهي في الحقيقة بعيدة عن مفهوم القصة الشعرية الناضجة. اذ ليست اكثر من قصائد طويلة حفلت بكل ساذج ولا انساني من الاحداث البشعة غير المعقولة وبطريقة مأساوية الى درجة مضحكة كقصائد الرصافي (الفقر والسقام)[٣٠٠] و (اليتيم في العيد)[٣٠١] و (اليتيم المخدوع)[٣٠٢] و(المطلقة)[٣٠٣] ومثلها قصائد الزهاوي (اسماء)[٣٠٤] و(طاغية بغداد)[٣٠٥] و(ارملة الجندي)[٣٠٦] (سليمى ودجلة)[٣٠٧] (مقتل ليلى والربيع)[٣٠٨] (سعاد بعد زواجها)[٣٠٩] (الغريب المحتضر)[٣١٠] وغيرها كثير.

ولعل احداً يتساءل: ما هذه القصص الشعرية؟ وهل تعني درجة من الفن وحظا من الخيال وجوا من الصراع الدرامي المطلوب، وشيئا من حركة وانسانية للشخصيات وتناقضها وما الى ذلك؟ وما اثر ادخال فن الشعر على هذه الاحداث الساذجة؟ وهل كان من الممكن ان تروى هذه الاحداث بغير الشعر؟

الواقع انها حوادث تتخذ شكل قصيدة، ولا علاقة للشعر القصصي بها، كما انها تفتقد مواصفات القصة الشعرية الناضجة، وسنكتفي بشهادة عبد القادر المغربي الذي اشاد بقصص الرصافي الشعرية طويلا في مقدمة الديوان، فقال متحدثا ــ باعجاب ــ عن قصيدة (المطلقة) «...وقصيدة المطلقة ليست سوى مقال في الاصلاح الاسلامي، فهو بعد ان يصفها وصفا حزينا، عاد

---

(٢٩٩) انظرها كاملة في الديوان ٣٥٩ ــ ٣٦٦ .

(٣٠٠) الديوان ٩٤ .
(٣٠١) الديوان ٥٨ .
(٣٠٢) الديوان ١٥٨
(٣٠٣) الديوان ٥٤ .
(٣٠٤) الديوان ٦٨ .
(٣٠٥) الديوان ٨٢
(٣٠٦) الديوان ٨٢ .
(٣٠٧) الديوان ٨٧ .
(٣٠٨) الكلم المنظوم ٦٩ .
(٣٠٩) الكلم المنظوم ١١٩ .
(٣١٠) الكلم المنظوم ١٣٩ .

فاستبشع الطلاق من غير قصد ايقاعه أو ايقاعه ثلاثا بلفظ واحد وعاب الجمود في الفقه وترحم على ابن القيم وشيخه ابن تيمية المصلحين العظيمين...»[٣١١].

وهكذا تتضح سمات التقرير والنثرية في هذا القصص الشعري، كما تتضح اهدافه التعليمية والوعظية. والقارىء، في الواقع، لا يضيق بالموضوع الذي يجيء به الشعر التعليمي، وانما هو يضيق بالطريقة التي يقدم بها هذا المحتوى. ان هذا النظم يرشد ويعظ وينصح، لكنه لا يفرض، فهو يقرر ولكنه لا يوحي. فاذا اضفنا الى طريقة عرض المضمون الرديئة مواصفات الاساليب النثرية المعروفة من كثرة التفاصيل والعناية بالجزئيات والتكرار الممل، وهي ظواهر تشيع في قصائد شعراء هذه المدرسة ادركنا درجة الهبوط الذي تبلغه القصيدة اذا ما توافرت لها نسب من هذه الاساليب[٣١٢]

(١٢)

وتبقى بعد ذلك قضية هامة في بناء القصيدة نلحظها في دواوين شعراء الاتجاه الكلاسي. فالقصيدة، بشكل عام، تفتقد الوحدة الموضوعية فتجيء حافلة بالاغراض العديدة والموضوعات المختلفة. وقد تبلغ عند الكاظمي عشرة اغراض وزيادة. نقرأ في قصيدته (رحلة مصر)[٣١٣] وصفا للرحلة، وعتابا، وشكوى، وفخرا، وحماسة وسياسة، وحكمة، وغزلا، وحنينا،... الخ. وكثيرا ما نقرأ هذا التذييل لقصيدة الكاظمي «قال في اغراض» او «قال يتغزل ويذكر وطنه، ويصف ما ركبه من الابل والخيل والمراكب البخارية[٣١٤]».

ولقد اكتشف الزهاوي ان باسطاعته ان يفك القصيدة الواحدة الى عدة قصائد، بعزل كل غرض ومنحه عنوانا خاصا وبذلك تنقسم القصيدة الواحدة الى عدد من القصائد المختلفة الاغراض، وهذا ما فعله في ديوانه المطبوع عام ١٩٢٤ بعنوان (ديوان الزهاوي)، فقصيدته (خطرات) جاءت موزعة تحت عناوين مختلفة (ليلى أطلي)[٣١٥]، (اذا هلكت)[٣١٦] (من اجل ليلى واجلي)[٣١٧]، (يا

(٣١١) مقدمة الديوان ص (ح) وانظر القصيدة على ص ٥٤ .
(٣١٢) انظر العناية بالتفاصيل والتكرار عند الرصافي (ديوانه) ٢٢ ، وانظر قصيدته (السجن في بغداد) ٤٢ وانظر تكرار (لو) سبع عشرة مرة ص ١٧٨ وانظر تكرار المعاني وتفصيلها ص ٤٣٥ ، وانظر التكرار اللفظي السيء عند الكاظمي ج ١ ١٨٣ وج ٢ ص ٢٤٩ وانظر هذه السمات النثرية عند الزهاوي (ديوانه) ١٢ ، ١١٦ ، ١٤٧ و(الاوشال) ٤٠ ، ١٣٥ و(اللباب ٢٤٧ و(الكلم المنظوم) ٢٩ ، ٣٥ ، ١٣٧ ، ١٥٨ ، وانظر ديوان الشبيبي ٣٤ ، ١١٣ .
(٣١٣) الديوان ج ١ ص ٦٣ .
(٣١٤) انظر حاشية قصيدته (دعوني اجوب هذي الدياميم) ج ١ ص ٥٤ .
(٣١٥) الديوان ١١ .
(٣١٦) الديوان ٣٩ .
(٣١٧) الديوان ١٤٤ .

بلاد استقلي)[٣١٨]

ولعل نظرة سريعة الى عناوين بعض قصائد الشعراء تكشف لنا مدى التزامهم بوحدة موضوعية، ففي ديوان الرصافي نقـرأ هذه العناويـن الفضفاضة (في مشهد الكائنات) (كلمة معتبر) (نحن والماضي) (نحن على منطاد) (مناجاة وشكوى) (خواطر شاعر) (نفثة مصدور).

ونقرأ للزهاوي هذه العناوين (نفثات) (حسرات) (سياحة العقل) (كلمة في الحياة) (الخير والشر) (الايام والاعوام) (شهقات) (ارسلت طرفي). وفي ديوان الشبيبي نقرأ (سوانح في الحب والحكمة) (في العراق) (في الشرق) (خواطر فلسفية) (خواطر اليوم اقوال غد واعمال ما بعد).

اما الكاظمي فقلما نعثر على عنوان محدد لقصيدته، ولذا اضطر ناشر الديوان ان يضع عنوان القصيدة شطرا من احد ابيات القصيدة مثل (وليس سواكم ايها العرب لي فخر) او (وقف الزمان الى سناك يشير).

وبالرغم من ان عنوان القصيدة لا يقدم انطباعا واضحا واستنتاجا مسبوقا لمضمونها، الا ان هؤلاء الشعراء كانوا ينطلقون في وضع عناوين قصائدهم ـ في الاغلب ـ من المفهوم البلاغي القديم والقائل (ان احسن الوصف ما يصور لك الموصوف كأنك تراه). ومن هنا حاول الشعراء ان يصوغوا عناوين قصائدهم واسعة فضفاضة توحي بأكثر من غرض واحد.

والنتائج التي تترتب على فقدان الوحدة الموضوعية خطيرة في العمل الشعري: اولها ـ ان غياب هذه الوحدة يتبعه بالضرورة تشتت عام يصيب البناء كله، لا من حيث استجلاء الغرض واستقصائه والارتباط به، وانما من حيث تسلسل الصور ونموها ومن ثم تأثيرها المفاجىء المستمر في التوصيل، بمعنى ان القصيدة بنية حية متنامية تقوم فيها الصورة مقام العنصر الحيوي الفعال الذي يستخدمه الشاعر وينميه ويطوره، فاذا انتقل من موضوع الى آخر فان عملية النمو لا بد وان تقطع وتتوقف، لان فكرة جديدة يريد ان يتناولها الشاعر ضمن بناء القصيدة ذاته، ومن ثم فهو مضطر الى لصق الصور في سياق القصيدة وبذلك تجيء هذه الصور مصنوعة ومزينة للقصيدة وليست نابعة من مجراها وجوها العام.

والاخطر من ذلك ان القصيدة لم تعد تعني تجربة محددة لها نهاية محتومة يحس بها الشاعر وكأنه قد فرغ من توتر حاد كان يجيش به صدره.

---

(٣١٨) الديوان ٢٩٥ .

فلا بد له من ان يقف بشكل حاسم وبذلك يقفل نهاية قصيدته اقفالا خاصا يوحي بانتهاء التجربة. هذا اذا كان مفهومنا عن عملية الخلق الفني باعتبارها مجموعة من الوثبات والومضات قد تدهم الشاعر وتفجأه[318] اما اذا كان المفهوم ان الشاعر (قائل فصيح) يجيد القول في كل وقت وفي كل غرض فانه من الممكن ان نتصور امتداد القصيدة واتساعها حتى تبلغ مئات الابيات، وهو ما يسمى عادة بـ(طول النفس) . ويتميز الكاظمي ـ بين زملائه ـ بطول النفس هذا حتى لتبلغ قصيدته المائة بيت عدا [319]. ولن نستغرب بعد ذلك اذا بلغت قصيدة الزهاوي (ثورة في الجحيم) ٤٣٣ بيتا[320] . ولكننا حين ندقق النظر في هذه القصائد فسنجد دون شك ان الشاعر قد حشر فيها عشرات الموضوعات وراح يكرر المعنى الواحد مرات عديدة . وبدلا من عملية تكثيف المعاني وتركيزها واختصارها بالرموز والاشارات ، فان الشاعر الكلاسي يفعل العكس فيمطط المعاني ويسطحها باحداثه مجموعة من التراكمات في الصور والتكديس في المعاني واستقصاء التفاصيل والجزئيات في الحدث والمؤثر حتى ليشك المتلقي شكا كبيرا في ان تكون هناك معاناة حقيقية او تجربة شعورية وراء هذا العمل كله . والاهم من ذلك اننا سوف نكتشف ان البيت الاخير في قصيدة الكاظمي ـ طويل النفس ـ او الشبيبي ـ الذي يمتاز بين زملائه بقصر النفس ـ لا يعني ان القصيدة انتهت نهايتها الحاسمة ، وانما يمكن اضافة ابيات جديدة واغراض اخرى وهو ما ينسجم مع القصيدة ذات النهاية المفتوحة المفتقدة لوحدتها الموضوعية ، لاسيما وان وحدة البيت هي الوحدة المتحكمة في البناء ، والروابط ما بين بيت وآخر واهية او في حكم المنعدمة ، لأن حروف العطف لا تستطيع انتشال بناء القصيدة من وهدة التمزق والتفكك .

(١٣)

القصيدة بناء فني متكامل، وتركيبة نادرة تنصهر فيها مجموعة العناصر المكونة ولذا فان ما يفترض في تقسيمها الى (شكل) و (مضمون) عملية فيها كثير من التعسف والفرض على العمل الشعري. ومعنى ذلك ان اي تغيير يصيب احد عناصرها لا بد ان يؤدي الى تغيير في العناصر الاخرى. فاذا كنا قد وجدنا ان تطورا معينا قد اصاب مضمون القصيدة عند شعراء الاتجاه الكلاسي، فلا بد ان يكون الشكل قد تأثر هو الآخر. لكننا وجدنا ان التطور الذي حدث للمضمون لم يكن كبيرا، اذ جاء تطورا في الدرجة لا في النوعية.

---

(٣١٩) العبقرية في الفن ـ مصطفى سويف . الطبعة الثانية ١٩٧٣ ص ٨٤ .

(٣٢٠) معظم قصائد الكاظمي تبلغ المائة ، وقد تزيد عليها بكثير .

وحتى هذه الدرجة لم تكن عالية، فقد ظلت معظم اغراض الشعر كما هي في معظم الاحوال، كالوصف والمديح والغزل والهجاء. والاهم من ذلك ان رؤية الشاعر ذاتها لم تتغير، فهو ما زال يعيد ترتيب نفسه ووجدانه وفقا للظاهر والمؤثر. وما زال يهرب من طرح وجدانه وأحاسيسه الذاتية، كما ان نظرته الى التجربة والوجود ما زالت نظرة (القائل الفصيح) وليست (المعاناة في حدود التجربة الذاتية).

وحين نبحث عن الجانب الذاتي عند الشاعر الكلاسي فسنجده في اغلب الاحيان متواريا وراء ثقافته التقليدية وموروثه الضخم، يطل من خلاله على الاشياء والمؤثرات. وهكذا كان طبيعيا ان نجد الشاعر الكلاسي حريصا كل الحرص على محاكاة نماذج الموروث اتكاء وحفظا وتقليدا. فهو من جهة يقدس هذا الموروث واضعا اياه في اعلى مراتب العظمة والجودة، ومن جهة اخرى، فان الشاعر التقليدي ــ لا يتمتع بمميزات الافذاذ والعباقرة ــ لا يتمكن من الخروج على نماذج الموروث خروجا كبيرا في محاولة ايجاد تقاليد جديدة وانماط جريئة في الفن، خاصة وان شعراء العراق كانوا قد وقفوا من الشعر الاوروبي موقف العناد والرفض والمعارضة التامة.

وسيكون من غير النافع لأية دراسة لشعراء هذه المدرسة الاعتماد على دعاواهم في تعاملهم مع الموروث، فهم يزعمون جميعا انهم لم يقلدوا احدا، وانهم مبتكرون اصلا يقول الزهاوي:

فيه الى اليوم ما قلــدت من احد   وما على غــير نفسي فيــه متكلي

ويزعم الشبيبي « ... اما انا فلم اتأثر بشاعر عربي او غربي »[٣٢١] .
والكاظمي اكثرهم ادعاء، يذكرنا في دعاواه بشاعر القرون المظلمة، زاعما انه جاء بقصائد لم يجيء بها حسان بن ثابت ولا بشار ولا ابو نواس[٣٢٢] وان جريرا والفرزدق لا يلحقان بكلمه[٣٢٣]،ويقف المهلهل والاخطل وجرول والوليد دون عظمة قصائده.[٣٢٤]

ان دراسة متأنية لقصائد هؤلاء الشعراء سوف لن توضح لنا تأثرهم وتقليدهم واستيحاءهم المؤكد لنماذج مشهورة في الشعر القديم وحسب، فتلك قضية مسلم بها، وانما تكشف لنا مدى درجة التقليد التي زاولوا بها هذا

---

(٣٢١) الأوشال ٢٩٣ ــ ٣١٧ .
(٣٢٢) آراء في الشعر والقصة ــ خضر الولي ص ٨ .
(٣٢٣) انظر الديوان ج ١ ص ١٣٤ .
(٣٢٤) الديوان ج ١ ص ٢١٠ .

الشاعر	ديوانه	عدد القصائد الكلي	عدد القصائد المتأثرة	المتنبي	أكثر من شاعر	امرؤ القيس	عنترة	الاعشى	النابغة	عمرو بن كلثوم	ام السليك	شاعر الحماسة	الفرزدق	جرير	ابو ذؤيب	مالك بن الريب	ابو نواس	ابن الرومي	ابو العلاء	البحتري	ابو تمام	الشريف الرضي	مهيار	السيد الحميري	ابن زيدون	البوصيري	ابن سينا
الزهاوي	الكلم المنظوم	٦١	٢١	٥	٧		١						١					١			٢	٢			١		١
	الديوان	١٥٨	٥٢	٨	٢							١						٣	٣	٢	٢				١		
	اللباب	٨٠	٣	١										١				١									
	الاوشال	١٣٢	٢٩	١١	٢	٢					١			١			١	٢	١	٣	٣	١					١
	الثمالة	٢٦	٤	٣		١																					
	المجموع	٤٤٨	٧١	٢٨	١١	٣	١				١	١	١	٢			١	٧	٤	٥	٧	٣			٢		٢
الرصافي	ديوانه بجزئين	٢٤٢	٦٤	٢٩	١٣		١	١		١		١			١	١		٧	٢					١		١	
الكاظمي	ديوانه بجزئين	١٣٣	٢٠	١٢	٢													٥					١				
الشبيبي	ديوان الشبيبي	٨٩	١٦	٦	٣				١				١				١		١	١		١			١		

ملاحظات : ١ - اهملنا المقطعات والقصائد القصيرة وبذلك اخرجنا رباعيات الزهاوي وديوانه السادس (النزغات) .
٢ - اخترنا في دواوين الشعراء القصائد التي يبدو فيها التأثر والتقليد واضحا .

التعامل مع الموروث، فضلا عن انها سوف تعيننا على تفهم طبيعة الخيال وتوليد الصور واجواء القصيدة عندهم. ولعل الاحصائية التقريبية التالية توضح لنا الخطوط الرئيسية في تأثرهم بالشعر القديم :

ان نظرة تحليلية سريعة لهذه الاحصائية تؤكد لنا ان تأثر هؤلاء الشعراء بشعر العصر العباسي اكثر من سواه من عصور الشعر العربي. ولعل تفسير ذلك يعود الى ان القصيدة العباسية كانت قد تخلصت من كثير مما حفلت به القصيدة الجاهلية من تقاليد غير اساسية، كخروجها على عمود الشعر، وبعدها عن الحوشي والغريب وميلها عموما نحو السهولة والسلاسة مع فخامة التراكيب وجزالتها، فضلا عما طرأ على خيال الشعراء ومعانيهم وصورهم بحكم الاختلاف الزماني والمكاني. كذلك فانهم لم يغفلوا عصور الشعر الاخرى كالجاهلي والاسلامي، اذ جاءت القصائد المحتذاة قليلة ونادرة.

ويتميز المتنبي عن غيره من شعراء العصر العباسي عند هؤلاء الشعراء، فنسبة النماذج التي جاءت عند الزهاوي متأثرة بشعر المتنبي تبلغ ٣٥٪ ، بينما ترتفع عند الشبيبي لتصل الى ٣٨٪ ثم تزيد عند الرصافي لتبلغ ٤٥٪ وتصل عند الكاظمي الى ٦٠٪ .ولعل ارتفاع هذه النسب في دواوين الشعراء لا يحتاج الى استفاضة في التعليل. فالمتنبي كما قيل عنه (ملأ الدنيا وشغل الناس). ولعل روح الحكمة المذهلة والتجارب الانسانية العميقة التي تركت بصماتها على نسيجه الشعري ليست هي وحدها التي دفعت بشعراء الاتجاه الكلاسي الى احتذاء قصائده وتقليدها، اذ نجد الحكمة ـ على سذاجتها وتفاهتها احيانا ـ تشيع في قصائدهم، وانما يضاف الى ذلك ان شعر المتنبي في صياغته الرائعة المحكمة ليعد ـ في رأينا ـ اعلى نموذج للصياغة الشعرية عند العرب. ومن هنا تجيء الصعوبة في التعامل مع شعره استيحاء وتقليدا. ولعل اختيارهم المتنبي نموذجا مفضلا للمحاكاة والاستيحاء جاء بسبب شهرته عند جمهور القراء ومحبي الشعر، وللحظوة التي نالها بين شعراء العربية في اسلوبه الشعري الطاغي ولشخصيته الممثلة لدلالات متعددة فهو الشاعر، والفارس، والمتمرد والطموح المعتز بكرامته وفنه، فضلا عن ان أسلوبه متميز شديد البريق ونسيجه شديد الأسر لا يمكن للعين ان تخطئه. لذلك يبدو تأثر هؤلاء الشعراء بقصائده واضحا شديد الوضوح، فاذا ما حاول احدهم الهروب من جناحه العريض وقبضته الآسرة وقع في موسيقاه الخاصة وقوافيه المختارة. فقصيدة الزهاوي (شكوى)[٣٢٥].

أفي كل يوم رحلـــة وتغرب   وسعـــي لادراك المعيشة متعب

تنقل لنا اصداء موسيقى المتنبي وقوافيه في قصيدته الشهيرة ذات المطلع:

اغالب فيك الشوق والشوق اغلبُ   واعجب من ذا الهجر والوصل اعجب

(٣٢٥) الكلم المنظوم ص ٦ .

وقصيدته (مقتل ليلى والربيع)[٣٢٦] التي يقول في مطلعها:

ان الربيـــع لسيـــد الازمان فيـــه تتـــم لذاذة الانسان

اتكاء واضح على قصيدة المتنبي المعروفة:

الــرأي قبــل شجاعــة الشجعان هــو اول وهــي المحــل الثاني

لا سيما في مقاطع وصف الفروسية التي ابداها (سعد) في قصيدة الزهاوي.

وقصيدته (كأن الشرق ليس له فم)[٣٢٧]، نحس فيها تقسيمات المتنبي للبيت في استخدام الضوء والظلام . يقول المتنبي:

بفرع يعيــد الليــل والصبــح نير ووجه يعيد الصبح والليــل مظلم

فيقول الزهاوي:

مضى زمــن للعلــم والشرق زاهر على عهده والغرب إذ ذاك مظلم

ونسمع انغام المتنبي ونقرأ قوافيه في مجموعة من قصائد الرصافي، فقصيدته (خواطر شاعر)[٣٢٨]:

لعمــرك ما كل انــكسار له جبر ولا كل سر يستطــاع به الجهر

انما جاءت معارضة في الموسيقى والقوافي لرائيتين شهيرتين للمتنبي الاولى:

اريقــك ام ماء الغمامــة إم خمر بفي برود وهي في كبــدي جمر

والثانية:

اطاعن خيلا من فوارسهــا الدهر وحيدا وما قولي كذا ومعي الصبر

ولعل اسوأ ما فعله الرصافي في هذا الاتكاء الموسيقي ما نقرأه في قصيدته الرديئة التي عنوانها (ابو الطيب المتنبي)[٣٢٩]:

كان ابــو الطيــب امــرءأ قوله يبتكــر الشعــر مذكيــا شعله

اذ كان فيها متكلفا غاية التكلف في التوقيع على انغام قصيدة منسرحية

(٣٢٦) الكلم المنظوم ٦٩ .

(٣٢٧) الكلم المنظوم ص ١٥٢ .

(٣٢٨) الديوان ١٨٢ .

(٣٢٩) الديوان ٢٧٤ .

للمتنبي غير مشهورة مطلعها:

لا تحسبـــوا ربعكـــم ولا طلله   اول حي فراقكـــم قتله[330]

وللشبيبي قصيدة دالية مطلعها:

تفاهمتـــا عينـــي وعينـــك لحظة   وادركتا ان القلـــوب شواهد[331]

اتكأ فيها على موسيقى وقوافي دالية المتنبي المعروفة:

عواذل ذات الخـــال في حواسد   وان ضجيج الخـــود منـــي لماجد

على ان هؤلاء الشعراء لم يكتفوا بالتوقيع على موسيقى المتنبي واستعارة قوافيه، وانما هم ينظرون الى قصيدته نظرا شديدا او (يغيرون عليها اغارة) كما يقول القدماء، متكئين على جوها العام، وعلى صورها ومعانيها. فقصيدة الزهاوي(محرم) [332] ذات المطلع:

يبشر بالعـــام الجديـــد محرم   وينعتـــه كل بمـــا هو يزعم

وقد نظر فيها نظرا شديدا الى اجواء ميمية المتنبي التي كانت آخر قصائده لسيف الدولة:

عقبى اليمين على عقبى الوغى ندم   ماذا يزيـدك في اقدامـك القسم

وفي قصيدته (كلمات)[333] ذات المطلع:

حيـــاة ولـــكن الحيـــاة تزول   ودنيـــا ولـــكن البقـــاء قليل

نتلمس روح المتنبي واجواءه فضلا عن موسيقاه في قصيدته الشهيرة:

ليـــالي بعـــد الظاعنـــين شكول   طـــوال وليـــل العاشقـــين طويل

ففي البيت الثاني من قصيدة الزهاوي التفات واضح ونظر شديد الى مطلع المتنبي، اذ يقول الزهاوي:

ودهـــر طويـــل ما له من نهاية   ولـــكن فيـــه العيش ليس يطول

وللرصافي هذا النظر الشديد الى اجواء المتنبـــي، فقصيدتـــه (ام اليتيم)[334]:

---

(٣٣٠) ديوان المتنبي ــ شرح العكبري ج ٣ ص ٢٦٤ .

(٣٣١) الديوان ١٣٣ .

(٣٣٢) الثمالة ١٠ .

(٣٣٣) الثمالة ٣٨ .

(٣٣٤) الديوان ٣٩ .

رمت مسمعي ليلا بأنة مؤلم فألقت فؤادي بين انياب ضيغم

تذكرنا بنظر الشاعر الى جو ميمية المتنبي:

فراق ومن فارقت غير مذمم وام ومن يممت خير ميمم

وكذلك في قصيدته (الى غرة آل السعدون)[335]:

أعبد المحسن السعدون اني اراك مناط اسباب الرجاء[336]

وفيها شكوى وعتاب ومديح يشبه ـ مع الفارق الكبير ـ شكوى المتنبي وعتابه ومدحه للحسين بن اسحق التنوخي في همزيته التي اولها :

أتنكر يا ابن اسحق إخائي وتحسب ماء غيري في إنائي

وللشبيبي قصيدة بعنوان (الهزار الشاعر)[337]، فيها برم وشكوى وضيق يقول في اولها:

بي مثل ما بك ايها المترنم زدني فاني الشاعر المتألم

تذكرنا بميمية المتنبي الشهيرة التي قالها في هجاء ابن كيغلغ، معبرا عن ضيقه بهؤلاء الجهلاء والتافهين ممن لا يعرفون للشعر قيمته:

لهوى النفوس جريرة لا تعلم عرضا نظرت وخلت اني اسلم[338]

اما الكاظمي فلا يكتفي بالعيش في اجواء قصيدة المتنبي، وانما يذهب الى محاكاتها ومعارضتها بل والاغارة عليها. وله في ذلك جملة من القصائد. ومنها قصيدته (ذكرى الفتوح)[339] ذات المطلع:

عسى بغداد يوقظها بياني فتقرأ فيه ابكار المعاني

عارض فيها قصيدة المتنبي المعروفة:

مغاني الشعب طيبا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان

وللكاظمي اربع قصائد جاءت كلها على بحر الكامل وروي اللام المكسور وتكاد تكرر غرضا واحدا هو التعريض بالعثمانيين والافتخار بالعرب في عتاب وشكوى، وفيها جميعا استوحى قصيدة واحدة للمتنبي مطلعها:

---

(٣٣٥) الديوان ٢١٨.

(٣٣٦) ديوان المتنبي ج ١ ص ٩ .

(٣٣٧) الديوان ١٦٠ .

(٣٣٨) ديوان المتنبي ج ٣ ص ١٢١ .

(٣٣٩) الديوان ج ١ ص ١٢٨ .

أثلــث فانـــا ايهـــا الطلل   نبكــي وتـــرزم تحتنـــا الابل[340]

والواقع فان القسم الاعظم من تأثر هؤلاء الشعراء بالمتنبي جاء معبرا عن تقليد ومحاكاة قافية ووزنا وغرضا في بعض الاحيان ونقلا لبعض الصور والاجواء من اشهر قصائد المتنبي الذائعة، كميميته الشهيرة التي عاتب فيها سيف الدولة:

واحــر قلبـــاه ممـــن قلبـــه شبم   ومن بجسمي وحالي عنـــده سقم

فقد عارضها الزهاوي في قصيدتين الاولى (ابنيها وتنهدم)[341] التي يبدأها بأحد مطالع المتنبي فيقول:

لا مال عنـــدي اقنـــوه ولا نعم   الا أمانـــي ابنيهـــا وتنهدم

وهو ترديد لقول المتنبي:

لا خيل عنــدك تهديهــا ولا مال   فليسعد النطق ان لم تسعد الحال

فقد غير (الخيل) بـ (المال) وغير (المال) بـ (النعم) كما حاول ان يضع (الاماني) موضع (النطق). ثم يلتفت الى النموذج الاساسي للمحاكاة وهو الميمية فيجمع منها كثيرا من الصور والمعاني، يأخذ قول المتنبي:

شر البـــلاد بلاد لا صديـــق بها   وشر ما يكسب الانسان ما يصم

فيقول الزهاوي وقد اتلف بيت المتنبي:

ليت الجهالة ذمت من بني وطني   او ليت ما يصم الاقوام لا يصم

ويأخذ قول المتنبي حين عاتب سيف الدولة طالبا اقتسام المكانة عنده بقدر ما يحمله كل محب له:

ان كان يجمعنـــا حب لغرته   فليت انـــا بقـــدر الحـــب نقتسم

ليقول الزهاوي وقد احال بيت المتنبي الرائع في تركيزه المعنى وفي قوة المفاجأة فيه، الى هذا التمني التقريري البارد:

---

(٣٤٠) ديوان المتنبي ج ٣ ص ٢٩٩ . أما قصائد الكاظمي فهي (يرضون والرحمن في غضب) ج ١ ص ١٤١ و(ليت الانام جميعهم عرب) ١٤٤ و(كذبوا فكم وعدوا) ١٤٧ و(ما عنك يا اوطاننا بدل) ١٥٠ . وللكاظمي قصائد كثيرة حاكى فيها المتنبي منها (وليس سواكم ايها العرب لي فخر) ج ١ ص ١٩١ عارض فيها رائية المتنبي (اطاعن خيلا من فوارسها الدهر) ، المتنبي ج ٢ ص ١٤٨ . وقصيدة الكاظمي (تحية الدستور) ج ٢ ص ١٢٥ حاكى فيها قافية المتنبي ج ٢ ص ٣٤١ .

(٣٤١) الديوان ١٩٤

ليت الذي حاز بعض الناس من نشب على مصالح كل الناس ينقسم

ويعبث بقول المتنبي المشحون بطاقة غامضة تترك قارئه يعمل خياله وذهنه في هذا التهديد المثير:

لئن تركن ضميرا عن ميامننا ليحدثن لمن ودعتهم ندم

فيقول في شكوى منفرة وشعور ـ عرف به الزهاوي ـ بالاستلاب والضعف:

لا سامح الله ناسا من بني وطني داسوا بأرجلهم حقي وما ندموا

ثم يطاول المتنبي في حكمته المعبرة عن تجاربه الشخصية العنيفة التي عرفناها له، حين يخاطب سيف الدولة بهذا الخطاب العنيف:

وما انتفاع اخي الدنيا بناظره اذا استوت عنده الانوار والظلم

فيسقط الزهاوي في تطاوله، دون اي شيء من ذلك، وهو يقرر بدهية معروفة:

تفاوت العلم والجهل القسيم له كما تفاوتت الانوار والظلم

وفي مثل هذه المحاكاة جاءت قصيدته الثانية [٣٤٢]:

وكما وضع الزهاوي نفسه هذا الموضع الذي لا يحسد عليه كذلك فعل الرصافي في ثلاث قصائد، وهو يحاول جاهدا ان يعارض ميمية المتنبي نفسها فاذا هو يسقط في قبضة المتنبي، وعندما يحس الاختناق يحاول الفرار منها فلا يجد امامه سوى وهاد النثرية الباردة والتقريرية المنفرة والمبالغات المجوجة، نلمس ذلك في قصائده (في معرض السيف)[٣٤٣] و (العلم والعلم)[٣٤٤] و (السجايا فوق العلم والعلم)[٣٤٥]. وفي الاخيرة ينقل ابيات المتنبي نقلا غير امين، فاذا ما حاول الخروج من تحت جناحه ببعض الاضافات ركب الشطط، ولا سيما وان الرصافي هو الآخر يخاطب اميرا من آل ارسلان. نراه يقول:

من مبلغ للامير الشهم مألكة كالشمس تشرق الا انها كلم

وبغض النظر عن هذه (الرسالة ـ المألكة) التي يريد ابلاغها للامير، فان تغييره تشبيه المتنبي لكلماته بالدر الى الشمس لم ينجح في الوصول الى تلك

---

(٣٤٢) (في آذانهم صمم) الديوان ٢٢١ .
(٣٤٣) الديوان ٣٩٩ .
(٣٤٤) الديوان ٤٤٣ .
(٣٤٥) الديوان ٤٥٥ .

العلاقات التي اقامها المتنبي باقتداره المعروف، ما بين الشعر والعتاب والدر فقال:

هذا عتابك الا انه مقة   قد ضمن الدر الا انه كلم

ومثل ذلك قوله:

يا عادلا كاسمه لا تنس مظلمتي   عندي خصوم وما عندي لهم حكم

واين هذا من مفاجأة المتنبي، سواء في تخصيص حالته او في النهاية غير المتوقعة:

يا اعدل الناس الا في معاملتي   فيك الخصام وانت الخصم والحكم

اما الكاظمي فقد عارض هذه الميمية ذاتها في قصيدته (حرب المجد والشرف)[346] التي جاءت تضج بالخطابة والوعظ والارشاد كقوله :

شيمواالعزائم وانضوا من مضاربها   فللعزائم يعنو السيف والقلم

ثم راح يمط ابيات المتنبي ويكرر معانيها في نثرية سقيمة حتى وصل بها الى مائة وخمسة واربعين بيتا..

وهكذا لم يستطع هؤلاء الشعراء ان يتخلصوا من اسر المتنبي وبناء قصيدته المحكم وصوره النافذة واجوائه العميقة. فلم يستطيعوا ادراك اسرار فنه على الرغم من محاولاتهم الكثيرة. فالزهاوي يجهد نفسه في ثلاث قصائد لمحاكاة دالية المتنبي الذائعة الصيت في هجاء كافور:

عيد بأية حال عدت يا عيد   بما مضى ام لأمر فيك تجديد

ولكنه يسقط دون ذلك[347] وكذا جاءت معارضاته الكثيرة لقصائد المتنبي[348].

ولا يختلف الشبيبي عن الزهاوي في بعض قصائده التي عارض مقلدا قصائد المتنبي، امثال (سراب الآمال)[349] و (ذكرى شاعر)[350] وفي الثانية

---

(٣٤٦) الديوان ج ١ ص ٩٩ .

(٣٤٧) وقصائد الزهاوي (كلها سود) الاوشال ١٢٧ و(الشعر) الاوشال ١٢٨ و(في الشاعر الشعبي) ١٦٩ .

(٣٤٨) وهي كثيرة ، منها : (يا عدل) الكلم المنظوم ٣٨ عارض لامية المتنبي ج ٣ ص ٢٢١ ، و(يا سليمى) الكلم ٤٩ عارض فيها دالية المتنبي ج ١ ص ٣١٢ و(في العراق مقامي) الديوان ٣٥١ اتكاء على ميمية المتنبي ج ٤ ص ٦ . وغيرها كثير .

(٣٤٩) الديوان ١٠٠ عارض فيها لامية المتنبي (اجاب دمعي وما الداعي سوى طلل) ج ٣ ص ٧٤

(٣٥٠) الديوان ١٩٣ .

يحاول الشبيبي ان يتخلص من سيطرة المتنبي فيعمد الى تغيير الوزن. فدالية المتنبي:

عواذل ذات الخـــال في حواسد   وان ضجيج الخـود منـي لماجد

قد جاءت من الطويل على الضرب المقبوض، بينما جاءت قصيدة الشبيبي:

يا قلـــب عادك من دمشق عائد   والذكريـات من الحبيـب تعاود

قد جاءت من الكامل على الضرب التام. لكن ذلك لم يقلل من تأثير صور المتنبي وصياغته وقوة احكام نسجه على قصيدة الشبيبي.

وهذه المحاولة نجدها عند الرصافي ايضا في بعض قصائده: منها قصيدته (في يوم ابي غازي)[٣٥١] فقد جاءت من بحر الوافر في هذه التقريرية المضحكة:

أبـو غازي قضى فاقيـم غازي   فأنطقنـا التهانـي والتعازي

بينما جاءت قصيدة المتنبي من بحر الخفيف:

كفرنـدي فرنـد سيفـي الجراز   لـذة العـين عدة للبراز[٣٥٢]

لكن ذلك لم يمنع الرصافي من الاغارة على قوافي المتنبي واحدة واحدة وان يقتطع صوره اقتطاعا، على الرغم من ان قصيدة المتنبي تلك لا تعد من جيد شعره ان لم نقل من رديئه، اذ اضطر ابو الطيب الى ان يدخل (الخازباز) و(سكر الاهواز) و(ابرواز) في قوافيه. لكن هذا التغيير لم يؤثر كثيرا في عملية الاحتذاء والاتكاء والنظر الشديد الى قصائد المتنبي سواء غير الوزن ام وقع عليه توقيعا تاما امثال قصائده (السفر في الاتومبيل)[٣٥٣] و(الاحسان)[٣٥٤] و(بين تونس وبغداد)[٣٥٥] و(ذكرى الرجال)[٣٥٦] و(في منتدى التهذيب)[٣٥٧] و(اليتيم في العيد)[٣٥٨] و(الدهر والحقيقة).[٣٥٩] وهكذا، فقد بدأ تأثير المتنبي قويا وواضحا في قصائد هؤلاء الشعراء. واذا كانوا قد قصروا عن التحليق في

---

(٣٥١) الديوان ٣٣٤ .
(٣٥٢) ديوان المتنبي ج ٢ ص ١٧٣ .
(٣٥٣) الديوان ٢١١ حاكى بائية المتنبي (من الجآذر في زي الأعاريب) ج ١ ص ١٥٩ .
(٣٥٤) الديوان ٢٢٣ حاكي نونية المتنبي (الحب ما منع الكلام الألسنا) ج ٤ ص ١٩٥ .
(٣٥٥) الديوان ١٣٤ حاكى دالية المتنبي (احاد ام سداس في احاد) ج ١ ص ٣٥٣ .
(٣٥٦) الديوان ٣٠٨ حاكى دالية المتنبي (عواذل ذات الخال في حواسد) ج ١ ص ٢٦٨ .
(٣٥٧) الديوان ٧٦ حاكي دالية المتنبي (لكل امرء من دهره ما تعودا) ج ١ ص ٢٨١ .
(٣٥٨) الديوان ٥٨ حاكي عينية المتنبي (حشاشة نفس ودعت يوم ودعوا) ج ٢ ص ٢٣٥ .
(٣٥٩) الديوان ٤٧ حاكى قافية المتنبي (تذكرت ما بين العذيب وبارق) ج ٢ ص ١٧

سمائه فلأنهم لم يكونوا يمتلكون بطبيعة الحال قدراته الكبيرة وحساسيته المرهفة واقتداره اللغوي المشهور.

(١٤)

وفي الاحصائية، تلفت نظرنا نسبة عالية نجدها تحت الحقل الذي اسميناه (التأثر بأكثر من شاعر). ومعنى ذلك أن الشاعر التقليدي نتيجة لتمرسه بالاطلاع على الموروث واعجابه الدائب به، تتركز في ذهنه مجموعة من النماذج المتشابهة. ومن هنا يجمع بين صورها ومعانيها حين يضع قصيدته، فهو لا يحاكي قصيدة واحدة بعينها، انما هو يستعين بأكثر من قصيدة في الموسيقى والقوافي وفي الصور والمعاني. والملفت للنظر أن محاولات الشعراء الجمع بين أكثر من قصيدة واحدة يحتذونها، لم تفلت أيضا من جناح المتنبي، فهو القاسم المشترك بين مجموعات الشعراء الذين يجتمعون في قصيدة الشاعر التقليدي. فالزهاوي يجمع بين أكثر من قصيدة دالية مشهورة من بحر الخفيف في قصيدته (احساساتي)[٣٦٠]. الاولى دالية محمد بن مناذر في رثاء عبد المجيد بن عبد الوهاب الثقفي الذي كان به صبا، ومطلعها:

كل حي لاقى الحمام فمودي | ما لحي مؤمل من خلود[٣٦١]

والثانية دالية المتنبي المشهورة:

كم قتيل كما قتلت شهيد | ببياض الطلى وحمر الخدود

كما خالس النظر الى داليات أخرى تذكرنا بها قصيدته، منها دالية ابي زبيد الطائي:

ان طول الحياة غير سعود | وضلال تأميل طول الخلود[٣٦٢]

كما نظر الى دالية البحتري المعروفة في محمد بن عبد الملك الزيات، ذات المطلع:

بعض هذا العتاب والتفنيد | ليس ذم الوفاء بالمحمود[٣٦٣]

---

(٣٦٠) الأوشال ٢٠٥.

(٣٦١) الكامل ـ لأبي العباس المبرد. ط. اوربا. لايبزك. ص ٧٤٧ ـ ٧٤٩.

(٣٦٢) انظرها في (جمهرة اشعار العرب) لابي زيد محمد بن ابي الخطاب القرشي ـ مطبعة بولاق ـ الطبعة الاولى ١٣٠٨ ص ١٢٨.

(٣٦٣) ديوانه ـ مصر ١٩١١. ج ١ ص ٢٠٤ ـ ٢٠٦.

يقول ابن مناذر:

ولعـــين مطروفـــة ابـــدأ قا ل لها الدهـــر لا تقـــري وجودي

فيقول الزهاوي:

يا أمانـــي فارقينـــي ويـــا نفـــ س وداعـــا ويـــا حشاشة جودي

ويقول ابن مناذر:

كنـــت لي عصمـــة وكنـــت سماء بـــك تحيـــا ارضي ويخضر عودي

فيقول الزهاوي:

ولعـــل الصبـــا تمـــر رخاء فـــوق ملحودتـــي فيخضر عودي

ويقول المتنبي:

كل خمصانـــة ارق من الخمر بقلـــب اقسى من الجلمود

فيغير الزهاوي (القلب) الى (الوجه) فيقول:

واذا ما قسوا عليـــك فلاقيهم بوجـــه اقسى من الجلمود

واذا كان الزهاوي قد اعتمد قصيدتي أبي زبيد وابن مناذر في اجوائهما الرثائية الحزينة بما يتفق مع موضوع قصيدته، فانه ولا شك انتفع بقوافي القصائد الأخرى ذوات الروي الواحد والوزن الواحد. ومن هنا يمكننا تفسير استطالة قصيدة الزهاوي وبلوغها مائة وسبعة ابيات.

ومثل ذلك جاءت قصيدته (تطور في الجماد)[٣٦٤] ذات المطلع:

ما حيـــاة قديمهـــا غـــير باد لك الا تطـــور في الجماد

اعتمد فيها اجواء التأمل عند أبي العلاء في داليته المشهورة:

غـــير مجـــد في ملتـــي واعتقادي نـــوح باك ولا ترنـــم شاد

ثم خالس النظر الى دالية المتنبي:

حسم الصلح ما اشتهته الاعادي وأذاعتـــه ألســـن الحساد[٣٦٥]

---

(٣٦٤) الاوشال ١٧٧ .

(٣٦٥) ديوان المتنبى ج ٢ ص ٣١ .

والى دالية أبي تمام ذات المطلع:

سعدت غربة النوى بسعاد فهي طوع الاتهام والانجاد[366]

فأفاد منهما بعض قوافيهما وصورهما ولم يدم النظر اليهما طويلا بسبب اختلاف موضوعيهما اذ قال المتنبي قصيدته حين اصطلح ابن الاخشيد مع كافور، وقال أبو تمام قصيدته في مدح القاضي ابن ابي دؤاد واستعطافه.

وللزهاوي مجموعة من القصائد تمثل ظاهرة الجمع بين أكثر من قصيدة في التأثر والاحتذاء، منها قصيدته (الى مصر)[367] حيث جمع فيها رائيات ابي تمام (كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر) والمتنبي (اطاعن خيلا من فوارسها الدهر) وابي ذؤيب الهذلي (عجبت لسعي الدهر) وابي فراس الحمداني (اراك عصي الدمع).

وجاءت قصيدته المطولة (النائحة) جامعة في تأثرها بين لامية السموأل ابن عادياء (اذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه) ولامية ابي فراس الحمداني (مصابي جليل والعزاء جميل). والزهاوي معروف بتجميع القوافي من مختلف الدواوين حين يكتب مطولاته، يقول الجواهري، وكان قد رافقه وتتلمذ عليه بضع سنوات «... دخلت عليه بضع مرات في وقت مزاولته النظم فرأيته منطرحا على حصير وحوله عشرات الدواوين مفتوحة مؤشر فيها على قصائد من وزن القصيدة التي ينظمها وقافيتها، وربما كأن الموضوع قريبا جدا من الموضوع الذي هو فيه»[368].

ولعلنا لا نعجب كثيرا اذا ما بلغت قصيدة الزهاوي (مشهد السماء)[369] مائة وسبعة وتسعين بيتا، فقد نظر الى دواوين الشعر العباسي واختار القصائد ذات الروي المهموز المكسور من بحر الخفيف، فكان أن جمع همزية ابن الرومي المطولة:

يا أخي اين ريع ذاك الاخاء اين ما كان بيننا من صفاء ؟[370]

وهمزية بشار ذات المطلع:

حييا صاحبي ام العلاء واحذرا طرف عينها الحوراء[371]

---

(٣٦٦) ديوانه ط. بيروت ١٨٨٩ تحقيق ونشر شاهين عطية ص ٧٠ .
(٣٦٧) الديوان ٣٦٩

(٣٦٨) مجلة الاديب العراقي – العدد الثالث لسنة ١٩٦١ .
(٣٦٩) الديوان ١٣٥ – ١٤٤
(٣٧٠) ديوان ابن الرومي – تصنيف كامل كيلاني ص ٣٧ .
(٣٧١) ديوانه – تحقيق الطاهر بن عاشور ج ١ ص ١٠٧ .

وهمزية أبي الطيب ذات المطلع:

انمـــا التهنئـــات للاكفاء ولمن يدنـــي من البعداء[٣٧٢]

ولسنا بحاجة الى من يخبرنا عن الرصافي وطريقته في نشر الدواوين والتأشير على القصائد المتشابهة. فقصيدته (الأرض)[٣٧٣] ذات المطلع:

بني الارض هل من سامع فأبثه حديـــث بصير بالحقيقـــة عالم

تكشف لنا ذلك بوضوح. فلقد نظر الى ميمية بشار التي يقول فيها:

أبا جعفــر ما طيـب عيش بدائم ولا سالـم عمـا قليـل بسالم[٣٧٤]

ثم الى ميمية المتنبي:

انا لائمي ان كنت وقـت اللوائم علمت بما بي بين تلك المعالم[٣٧٥]

ثم يستعين بمجموعة من ميميات الفرزدق المؤسسة، وهي كثيرة، وبخاصة قصيدته في هجاء عامر بن صعصعة والتي اولها:

سيبلـغ عنـي غدوة الريـح انها مسيرة شهر للريـاح الهواجم[٣٧٦]

ويلتقط الرصافي صورة (الرياح الهواجم) فيقول:

ولا بد أن تجتث يومـا جذورها وتقلعها احدى الريـاح الهواجم

كذلك تكشف لنا قصيدته (ذكرى الكاظمي)[٣٧٧] التي اولها:

ليس في غايـــة الحيـــاة البقاء فلـذا خاب في الخلـــود الرجاء

انه نظر الى همزية عبيد الله بن قيس الرقيات المضمومة ذات المطلع:

اقفـــرت من آل عبـــد كداء فكـــدى فالبـــركن فالبطحاء[٣٧٨]

كما استعان بهمزية البوصيري المعروفة (كيف ترقى رقيك الانبياء) مستكملا بها قوافيه.

---

(٣٧٢) ديوان المتنبي ج ١ ص ٣٢ .

(٣٧٣) الديوان ١٤٣ .

(٣٧٤) الاغاني . ط. دار الكتب المصرية ١٩٢٩ ج ٣ ص ١١٣ . وانظرها في (ديوان شعر بشار) جمعه وحققه السيد بدر الدين العلوي . بيروت ١٩٦٣ ص ٢٠١ .

(٣٧٥) ديوان المتنبي ج ٤ ص ١١٠ .

(٣٧٦) ديوان الفرزدق . جمع وتعليق عبد الله اسماعيل الصاوي ج ٢ ص ٨١٥ .

(٣٧٧) الديوان ٣٢٧ .

(٣٧٨) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم ص ٨٧ .

وللشبيبي خمس محاولات من هذا النوع، نكتفي بالاشارة الى نموذج منها. ففي قصيدته (صيداء)[٣٧٩] يستعين بمجموعة من الرائيات المعروفة في التراث، لكنه يمتاز عن بقية شعراء هذه المدرسة، بتمثلها بشكل اكثر جودة وادق استعمالا فاذا بالصور القديمة تكاد تضيع في نسيجه الذي يحسن اخفاء الموروث.

يلتقط صورة (العشاق القتلى الكثر) عند معذبة أبي فراس في قوله:

وقلت كما شاءت وشاء لها الهوى   قتيلك قالت أيهم؟ فهم كثر[٣٨٠]

فيدخل عليها تعديلا ناعتا (صباباته) بالكثر فيقول:

رحلت اليها بالصبابة انها   مرام فتى مثلي صباباته كثر[٣٨١]

ويلتقط من ابي تمام صورة (انثغر الثغر) فيغير الصورة مستعملا (الثغر) بمعنى (الفم) وليس كما استعمله ابو تمام بمعنى موضع الدفاع الامامي في قوله:

الا في سبيل الله من عطلت له   فجاج سبيل الله وانثغر الثغر[٣٨٢]

بينما عكس الشبيبي الصورة الحزينة كما جاءت عند الطائي في رثائه محمد او قحطبة وأبا نصر بني حميد الطوسي، ليقول:

وما راق من صيداء الا بشاشة   والا ابتسام مثلما ابتسم الثغر

وقد يفر من قبضة المتنبي وهو يلتقط منه (أنمله العشر) في قوله المشهور:

وتركك في الدنيا دويا كأنما   تداول سمع المرء انمله العشر

لكنه يقع في خطأ لغوي حين يحاول ادخال تجديد على صورة المتنبي، فيقول:

غريبا عن الاطيار فيها توافرت   خوافيه واشتدت قوادمه العشر

والقوادم كما هو معروف، اربع ريشات في أول جناحي الطائر ومعنى ذلك أن الشبيبي اراد تشبيه الانامل بالقوادم في صورة المتنبي ولكنه بعد عن المعنى الأول كما لم يفلح في معناه الجديد. ويلتقط من المتنبي صورة (الخضر) وقد دنت له المسافات النائية. يقول المتنبي من ابيات رائية الروى:

---

(٣٧٩) الديوان ١٦٦ .

(٣٨٠) ديوان ابي فراس الحمداني – تحقيق سامي الدهان . بيروت ١٩٤٤ ص ٢١١ .

(٣٨١) ديوانه ١٦٦ .

(٣٨٢) ديوان ابي تمام – تحقيق شاهين عطية ص ٣٢٩ .

اذا ما ذكرنا جوده كان حاضرا　　نأى او دنا على قدم الخضر[383]

فيقول الشبيبي وقد غير الصورة، فاذا هو الخضر:

تنقلت من ارض لاخرى بعيدة　　اذا سرت تطوى لي كأنني الخضر

ويدور الشبيبي بين هذه الرائيات الأربع في مثل هذه النماذج التي أشرنا اليها.

والكاظمي يشبه الزهاوي في سوء الجمع بين القصائد المحتذاة. فنراه يجمع بين خمس ميميات في قصيدة واحدة (حرب الحياة الباقية)[384]، فاستطالت وامتدت بالتكرار واللف والدوران حتى بلغت مائة وواحدا وثمانين بيتا ، لكننا حين ندقق فيها النظر لا نجد صعوبة في ارجاع اغلب صورها ومعانيها الى حيث اقتطعها من التراث ، فهو لم يصهر هذه النماذج التي يحاكيها ، وانما يجمعها ويحفظها في ذاكرته ثم يهدرها كلها وقت الحاجة . لا يستطيع ان يضيف شيئا الى صورة المتنبي المكتنزة حين وصف سيف الدولة في المعركة بهذا التناظر العجيب :

تمر بك الابطال كلمى. هزيمة　　ووجهك وضاح وثغرك باسم

ويجاهد الكاظمي في مطاولة المتنبي قائلا:

يلاقي الردى عن واضع الثغر باسم　　وثغر الردى في كفه غير باسم

فقد أدخل بعض التغييرات مما اتلف لوحة المتنبي، ادخل صورة (واضح الثغر) وتشبيهه للسيف (بثغر الردى) ثم هذا الطباق السلب (باسم — غير باسم) ولا يضيف جديدا مثيرا لصورة بشار في قوله:

ابا جعفر ما طيب عيش بدائم　　ولا سالم عما قليل بسالم

فيقول الكاظمي، وقد احال البيت السابق الى موعظة:

وأي على للمرء ان بات سالما　　وبات حمى اوطانه غير سالم

وينظر طويلا الى صورة المتنبي في ميمية ثانية:

ودسنا بأخفاف المطي ترابها　　فلا زلت استشفي بلثم المناسم[385]

وقد تشفع لمبالغة المتنبي مفاجآته لنا في آخر البيت، في قوله (استشفي)،

---

(383) ديوانه ج ٢ ص ١٧٣ .

(384) الديوان ج ١ ص ١١٠ .

(385) ديوان المتنبي ج ٤ ص ١١٠ .

واذا بالكاظمي يستخدم مكونات بيت المتنبي مضيفا اليه كلمة (يافوخه) فيجيء البيت على هذه الصورة المبتذلة من المبالغة والبداوة في القرن العشرين:

سيعلم من منا اذا اشتد وقدها يـــداس على يافوخـــه بالمناسم

وتقوده هذه البداوة المفتعلة ـ وهو المقيم في القاهرة ـ الى صور الفرزدق المغرقة بمظاهر الصحراء وانواء الجزيرة ولا سيما قوله:

بكفـين بيضاويـــن في راحتيهما حيا كل شيء بالغيوث السواجم[386]

وكذلك فعل الكاظمي في صورة الكرم وتشبيهه بالغيث الساجم:

كأن ندى السوري وهـــو سجية ندى كل شؤبوب من الغيث ساجم

وفي نظرة أخيرة الى الاحصائية التي قدمنا، سنجد أن التأثر بشعر ابن الرومي يجيء في المرتبة الثالثة من اهتمام الزهاوي والرصافي والكاظمي. بينما لا نجد من أثر له في شعر الشبيبي. ولعل ذلك بسبب من هذه النثرية والتقريرية التي تشيع في كثير من قصائد ابن الرومي، وربما بسبب من هذه الكثرة في الأغراض والموضوعات التي طرقها الشاعر العباسي الذي اشتهرت بعض قصائده شهرة كبيرة مما دعا الشعراء التقليدين الى احتذائها والاتكاء على موسيقاها والنظر الى قوافيها وموضوعاتها أحيانا. فقصيدته النونية ذات المطلع:

أجنت لك الوجـد اغصان وكثبان فيهـن نوعـان تفـاح ورمان[387]

وهي من مطولاته، عارضها الزهاوي ونظر اليها في ثلاث قصائد (بيروت ولبنان)[388] و(الربيع)[389] و(عبرة على قبر)[390]. واشتهرت لابن الرومي ميميته الطويلة في رثاء أهل البصرة بعد أن اجتاحهم الزنج ومطلعها:

ذاد عن مقلتـــي لذيـــذ المنام شغلها عنه بالدموع السجام[391]

وهي من جياده المعروفة، وقد عارضها الرصافي في رثاء أحد الضباط

(٣٨٦) ديوانه ج ٢ ص ٨٥١ .
(٣٨٧) ديوان ابن الرومي ٢٠ .
(٣٨٨) الديوان ٣٦٣ .
(٣٨٩) الاوشال ٣١ .
(٣٩٠) الاوشال ٣٩ .
(٣٩١) ديوان ابن الرومي ٤١٩ .

العثمانيين (محمد فوزي باشا) وسماها (وامحمداه)[392]. ومن جياد ابن الرومي المشهورة داليته في وحيد المغنية، ومطلعها:

يا خليلي تيمتني وحيد ففؤادي بها معنى عميد[393]

وقد استغلها الكاظمي أسوأ استغلال حين افرغها في اربع قصائد من مطولاته مدحا وفخرا وتهنئة، الاولى (عمل المرء قدره المحدود)[394] والثانية (ذكرى فتح القدس)[395] والثالثة (ايها المجد..)[396] والرابعة (وطني انت كل ما اتمنى)[397] لكنه لم يوفق في أي منها. ولا نجد في تأثر هؤلاء الشعراء بقصائد ابن الرومي اختلافا عما مر بنا في تأثرهم بغيره من الشعراء. ومثل ذلك ايضا جاء تأثرهم بقصائد الشعراء الآخرين، كابن زيدون في نونيته (اضحى التنائي) التي عارضها الرصافي في قصيدته (وقفة عند شراغان)[398] فشط ونأى والزهاوي في قصيدته (الظلم يقتلنا)[399] فقارب وما كاد بسبب الموضوع السياسي الذي لا يصلح لرقة ابن زيدون، والشبيبي في قصيدته (رثاء استاذ)[400] التي خيم عليها البكاء وجو الندب والمراثي.

ولابن زيدون نونية اخرى تقارب الاولى رقة ورهافة واجواء شاعرية هفهافة قالها ايضا في ولادة بنت المستكفي ومنها بيته المشهور:

كيف اصطباري وفي كانون فارقني قلبي وها نحن في اعقاب تشرين[401]

لم تفلت من الزهاوي، اذ عارضها في قصيدته (لا تلوميني)[402]، ولا الرصافي الذي عارضها في قصيدته (بعد النزوح)[403]. فقصرا عن اللحاق بصور ابن زيدون المترفة وعاطفته الحادة وتجربته الذاتية الاصيلة فقد احال الشاعران العراقيان قصيدتيهما الى مجموعة من شكاوى الدهر وظلم المواطنين وجفاء الوطن. وفي مثل هذا النهج جاء تأثر شعراء هذه المدرسة لأشهر قصائد التراث. والمهم في الأمر كله، ان الخلاف بات كبيرا ما بين تعاملهم واستيحائهم

---

(٣٩٢) ديوانه ٣٠٣ .
(٣٩٣) ديوانه ٩٨ .
(٣٩٤) الديوان ج ١ ص ١٧٤ .
(٣٩٥) الديوان ج ١ ص ١٧٨ .
(٣٩٦) الديوان ج ١ ص ١٨٣ .
(٣٩٧) الديوان ج ١ ص ١٨٨ .
(٣٩٨) الديوان ٢٨٨ .
(٣٩٩) الكلم المنظوم ٦٣ .
(٤٠٠) الديوان ١٨٨ .
(٤٠١) ديوان ابن زيدون – شرح وضبط وتصنيف كامل جيلاني وعبد الرحمن خليف ، الطبعة الاولى ١٩٣٢ ص ١٠٩ .
(٤٠٢) الديوان ١٨٨ .
(٤٠٣) الديوان ٤٢٦ .

للموروث الشعري وبين تعامل شعراء القرن التاسع عشر الذين لم يجدوا فرقا بين عصور الشعر العربي، ووجهوا كل اهتمامهم الى عصور الشعر المتأخرة حينما فقدت القصيدة العربية طاقاتها واستنفد الشاعر الرديء حيويتها، وأجهزة شاعر القرن التاسع عشر على ما بقي منها بالألاعيب والزخرفة والصناعة العقيمة ، فكان تعامله مع التراث لا يتعدى العبث والسماجة . بينما تجهت عناية شعراء الاتجاه الكلاسي الى ابرز ما في الشعر العربي كاهتمامهم الشديد بشعر المتنبي بحيث تجاوزوا قصائده العالية والشهيرة الى بعض قصائده الهابطة وغير الذائعة .

ولا شك ان كشفنا لثقافة هؤلاء الشعراء وما كانوا يخفون وراءه ذواتهم وتجاربهم سوف يعيننا على تكوين افكار مناسبة عن نسيجهم الشعري في لغته، وفي صوره، وفي موسيقاه.

(١٥)

لعل ابرز نتائج ما عرضناه من تعامل شعراء هذه المدرسة مع الموروث الشعري، وترسمهم في اغلب الاحيان خطى الشاعر القديم، وبخاصة شاعر العصر العباسي، ان ظلت اللغة عندهم تنحي منحى الجزالة في التراكيب والفخامة في الالفاظ والاهتمام عموما بميزات فصاحة المفردة وبلاغة الكلام، انسجاما مع خط التقليد والتأثر. ومما قوى هذا المنحى والاهتمام، دعوة العصر القوية في تأكيد دور العربية الفصحى تأكيدا يتفق مع بدايات احساس العراقيين بقيام حكم أهلي، وما تتطلبه الدولة التي قامت وعلى رأسها ملك يعنى بتثبيت الوجه العربي لحكمه. ومن هنا، فان الدعوة للتقليل من دور الفصحى واطلاق العنان للعامية في الكتابة الادبية لم تلق غير النفور الشديد والمعارضة القوية. وكان الشعراء اول من تصدى لدعوات العامية، فالزهاوي لا يسوغ للشاعر العربي مخالفة قواعد اللغة بأية حال من الاحوال[٤٠٤]، ويهاجم بعض الكتاب الذين اعتبروا قواعد النحو الصرف حائلة دون نهضة الادب العربي فيتساءل عما اذا كان الغرض من دعوتهم «لجعل الناس فوضى في التعبير فيزول التفاهم باللغة الفصحى وتموت العربية [٤٠٥]» ويسمي الرصافي اللغة العربية (سيدة اللغات) :

وتجمعنا جوامع كبريات   واكبرهن سيدة اللغات[٤٠٦]

---

(٤٠٤) الديوان ــ المقدمة (نزعتي في الشعر) للزهاوي .

(٤٠٥) انظر مقالته في جريدة العالم العربي العدد ٣٧٥ في ١٢ حزيران ١٩٢٥ .

(٤٠٦) الديوان ٥٦٢ .

والواقع ان ارتباط حياة هؤلاء الشعراء بالفصحى كان نتيجة حتمية لاحترافهم قول الشعر وسيلة للعيش والتحرك في اوساط مجتمعهم والطموح الى المكانة التي يريدون، ومن هنا فان دعوة الزهاوي عام ١٩١٠ ايام العثمانيين الى تقريب العامية من الفصحى في مقاله المنشور في مصر بعنوان (لغة الكتابة ووجوب اتحادها باللغة المحكية)[٤٠٧]، ونظرة الرصافي المخففة تجاه العامية في مقاله (دفع المراق في كلام اهل العراق)[٤٠٨]، لم يأخذا طابع الدعوة بقدرما اخذا طابع المشاركة في ابداء الرأي تجاه هذه القضية المطروحة في ساحة الثقافة العربية. والاهم من ذلك اننا لا نجد من اثر يذكر لها في استخدامهم المادة اللغوية في شعرهم. اذ فهموا اللغة على انها الفاظ وتراكيب، ينشدون في سماتها اقصى غايات الفصاحة وليست اداة طيعة للخلق والابتكار، بمعنى انهم فهموا اللغة فهما مطلقا سواء في النثر او الشعر او الخطابة او التكلم. يساعدهم على ترسيخ هذا الفهم توفر الناقد اللفظي الذي يقيس درجة علو كعب الشاعر بمقدار تعامله مع فصاحة اللفظة واقتداره على التفريق بين (جيدها) و(زائفها) ،كقول محي الدين الخياط عن لغة الرصافي «الرصافي صيرفي حاذق ينقد دنانير الالفاظ يختار منها الجيد ويطرح الزائف»[٤٠٩]. بينما تكتسب اللغة في حالة التعبير الشعري خصوصية لا تكتسبها في حالات النثر الاخرى. ان اللغة حين يحسن استخدامها ــ كما يقول ريتشاردز ــ «تحقق الكمال وتفعل مالا يفعله الالهام الشعري نفسه [٤١٠]».

والواقع ان هذه النظرة في فصم العلاقة بين الخلق الفني وصورته المتجسدة في شكل لغوي، يقابلها فهم متمم لقصورها عند هؤلاء الشعراء فيما يتعلق بموقف الشاعر من لغة امته. فالرصافي يضيق بجمود اللغة العربية حتى ليرجع سبب «قصور الشعر العربي اليوم عن بلوغ غايته العصرية لقصور لغته عن تلك الغاية[٤١١]». ويشكو الزهاوي من صعوبة ما يعانيه الشاعر العربي بسبب قصور لغته اذا ما قارنه بالشاعر الاوربي «... والشاعر الغربي يسبح اليوم في بحر زاخر من لغته وله اداة منها يصور بها كل ما يختلج في نفسه من شعور يتصل بالمجتمع او الطبيعة فيعون ما يوحي اليهم وهو لا يعلمهم اكثر

(٤٠٧) جريدة المؤيد العدد ٦١٤٠ اغسطس ١٩١٠

(٤٠٨) مجلة لغة العرب ــ ج ٢ عدد اب لسنة ١٩٢٦ .

(٤٠٩) ديوان الرصافي ــ الطبعة الاولى ١٩١٠ ــ مقدمة محيي الدين الخياط . ص ١٢ .

(٤١٠) دراسات في النقد ــ الن تيت . ترجمة الدكتور عبد الرحمن ياغي ص ١١٠ .

(٤١١) انظر رايه هذا ــ في مجلة الحرية ج ١ ــ ٢ تموز ١٩٢٥ ص ١٢ .

مما يعلمون بل يذكرهم بما غفلوا عنه او نسوه بخلاف الشاعر العربي فهو يسبح في غدير من لغته ماؤه ضحضاح فليس لديه تلك الاداة ليستطيع تصوير كل ما في نفسه»[٤١٢].

وهكذا يتضح الموقف اللغوي في شعر هذه المدرسة، فالشاعر لا يضيف جديدا الى اللغة، وانما هو ينبه مستمعيه الى ما اغفلوه منها كما يرى الزهاوي في مقارنته الخاطئة.

والذي نراه ان الشاعر الرديء، وحده، هو الذي يشكو من قصور لغته لانه في الواقع يتناسى دوره الحقيقي بالنسبة لهذه اللغة. اذ ان ثراءها وتطويرها ـ عند كل الامم ـ لا يتم الا بجهود الشعراء في المرتبة الاولى بسبب من ان كل الذين يتعاملون باللغة من غير الشعراء، يخضعون لقوانينها خضوعا صارما، بينما يعطى حق الابداع والخلق والتوليد للشاعر وحده لاقامة علاقات جديدة في تعامل خاص به يفرده عن غيره من الشعراء. فهو لا يحترمها على انها ظاهرة اجتماعية كما هي الحال عند الاخرين، وانما لانها اداته ومادته والصورة الملموسة لتجربته واحاسيسه. ومن هنا يتم التفريق بين الشاعر الاصيل والشاعر العقيم، لان علاقات الالفاظ القديمة وما كان ناشئا منها ستظل ـ عند الشاعر العقيم ـ كما هي، وبذلك تتوقف عملية التطور والنمو ليس في اللغة وحدها، وانما في الفن الذي هو نتاج اللغة وشكلها الاجمل.

ومن هنا فان موقف الشاعر التقليدي، ينبع من ظاهرتين متلازمتين تتمثل الاولى في النظرة التقديسية للتراث كله وتتمثل الثانية في ضعف عنصر الاصالة والابتكار عنده. فهو ـ كالشاعر العراقي في هذه الفترة ـ يطمح للوصول الى غاية الفصاحة التي كان قد بلغها الشاعر القديم، وحين يجد ان جمهوره لا يستجيب لهذا الطموح فانه يشكو ويضيق بحالة اللغة. بينما نجد الشاعر القديم نفسه قد تمرد على لغته المألوفة، وربما خرج على ضوابطها فالفرزدق حين قال بيته المعروف:

وعفى زمان يا ابن مروان لم يدع   من المال الا مسحتا او مجلف

سئل على م رفع (مجلف) وهي معطوفة على منصوب فأجاب سائله : على ما يسؤوك وينؤوك. فالذي سأله لم يكن شاعرا وانما كان نحويا ممن يتعاملون باللغة في حدود قواعدها لذا فهو يضيق ذرعا بالذي يخرج على مواضعاته

(٤١٢) السياسة الاسبوعية . مقالة الزهاوي (حول الشعر والنثر) العدد الصادر في ٣ ديسمبر ١٩٢٧ .

الاجتماعية، بينما لا يسوء الشاعر ذلك ولاينوؤه. ولعل المتنبي الذي حير النقاد اللغويين وشراح ديوانه فيما يريد من المعاني، كان يعبر عن امتلاكه لغة امته امتلاكا حقيقيا في تلخيصه موقف الشاعر من اللغة بقوله :

انـــام ملء جفونـــي عن شواردها ويسهر الخلـــق جراهـــا ويختصم

والمشكلة المترتبة على شكوى الشاعر من جمود لغته ستجره حتما الى البحث عن مواضع الرضا لشعره عند الناس : فهو لا يريد الخروج على مواضعات مجتمعه حتى وان اضطر الى ان يفقد اخطر مميزات الشاعر في هذا الشأن، ألا وهي الحرية في التعبير. فالمشكلة لم تعد تشغله في اعماقه، وانما عادت تشغله من الخارج، وهو ما سيقوده دون شك الى التعامل بهذه اللغة في اكثر من مستوى واحد، لا بسبب تعدد مستويات الجمهور فحسب، وانما بسبب حالة التناقض التي سيقع فيها ما بين مفهوم الفصاحة عند القدماء ومتطلبات عصره وجمهوره. وهذا ما يفسر لنا المستويات المختلفة التي جاءت عليها لغة شعراء الاتجاه الكلاسي. فعلى الرغم من ان لغتهم تقليدية في شكلها العام، فان هذه (التقليدية) قد تتطرف من اقصى اليمين الى اقصى اليسار ان صح التعبير، بمعنى انها يمكن ان تبدأ منذ بدايات الشعر الجاهلي إلى آخر لفظة مبتذلة في مقاهي بغداد وصحفها اليومية.

فالرصافي حين يقول :

ألا لفتة منـــا الى الزمـــن الخالي فنغبط من اسلافنا كل مفضال

ألا فاذكروا يا قوم اربع مجدكم فقد درست الا بقيـــة اطلال[413]

انما يستعير لغة امرئ القيس في قصيدته :

ألا عم صباحا ايها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي

ولعل الزهاوي كان اكثر حرصا من زميله في استعارة لغة الشاعر الجاهلي اذ قال :

الما بشعـــر قام كالـــطلل البالي يمثل نفس القوم في الزمـــن الخالي[414]

ولعلنا حين نقرأ هذه الابيات :

فطـــار من غـــير تحليـــق براكبه بل مر يمطر مطـــرا فوق ملحوب

وسار سيرا دراكا ملء مهيعه كالوبل يتبع شؤبوبا بشؤبوب[415]

لا نصدق انها لشاعر حديث هو الرصافي الذي توفي بعد الحرب العالمية الثانية، يتحدث عن السفر في (التومبيل) الذي لا نجد فيه اختلافا عن موقف الشاعر الجاهلي وهو يتحدث عن رحلته فوق دابته. ولم يتخلف الرصافي عن

---

(٤١٣) ديوانه ٣٥٩ .

(٤١٤) الاوشال ١٢٥ .

(٤١٥) من قصيدة (السفر في التومبيل) ٢١١

الموقف، فقد سمى السيارة الحديثة (مطية) جديدة :

تلك المطيــــة لا مكان بذكرها اديب ذبيــان من عيرانــة النيب

ولعل الكاظمي يبلغ غاية التقليد حين ينفي نفسه تماما من القرن العشرين ومن ضاحية مصر الجديدة بالقاهرة الى رمال الصحراء في العصر الجاهلي ليرتجز :

امـــرح في السهـــول والحزوم على بنـــات الوخـــد والرسيم
ارعـى بهـــا ماثلـــة الخيشوم في كل روض خضل الجميم
يعتـــرض النسيـــم بالنسيم ينفـــح بالشيـــح وبالقيصوم
وتـــارة في الجـــزع والغميم تحـــت ظلال الاثـــل والكروم[416]

وديوان الكاظمي يعج بهذه الالفاظ والدلات البدوية ومظاهر البيئة الصحراوية، وحديثه عن سير الابل ورعايته لـ (ماثلة الخيشوم) لا ينقطع حتى لكأن الرجل يخرص كل الحرص على اصطياد الفاظ البداوة اصطيادا والنسج على منوال البدوي القديم[417] ومن هنا اضطر ناشر ديوانه، كما اضطر ناشر ديوان الرصافي، الى وضع الهوامش الكثيرة والشروح اللغوية لكي يستطيع القارىء المعاصر فهم مفردات الشاعر المغرقة في القدم وتراكيبه.

على ان تطرف الشعراء في الامر قد بلغ غاية في الغرابة والتقليد وهم يدخلون نسيجهم مفردات قاموسية ميتة والفاظا حوشية، كقول الشبيبي عن الذئب :

ومـــا طاو تراع الـــوحش منه عملس يسحب الذيـل الرفلا[418]

ويصف البحر قائلا :

بحر من الرمل قامت عن تغطمطه تنـزو غوارب امـواج وازباد[419]

واذا ما وضعنا في الاعتبار ان الشبيبي اقل هؤلاء الشعراء استعمالا للحوشي والغريب ادركنا ما يلاقيه قارىء الكاظمي والرصافي من استخدام للمفردة الغريبة والقاموسية امثال (الوديك) بمعنى (الضيخم) في قول الرصافي :

ومـــا عاب الفتـــى جسم هزيل اذا ما كان ذا شرف وديك[420]

(٤١٦) الديوان ج ١ ص ٣٢ .
(٤١٧) انظر على سبيل المثال : قصائده (رددي لحنك يا عنادل) ج ١ ص ١٧ .
(الاخبر من ثنايا العراق) ج ٢ ص ١٧ (دعوني اجوب هذي الدياميم) ج ١ ص ٥٤ (رحلة مصر) ج ١ ص ٦٣ .
(٤١٨) ديوانه ١٢٢ .
(٤١٩) ديوانه ٤٥ .
(٤٢٠) ديوانه ٣٢٩ .

ومثل ذلك (المكوئد) بمعنى ارتعش من الكبر في قوله :

يقف الفكر دونها مكوئدا مقشعرا وتأخذ العقل حيرة[421]

وبسبب هذا الغريب والحوشي امثال (الخشام) بمعنى الانف، و(تمزع) بمعنى تسرع و(عجار) بمعنى المصارع الذي لا يطاق و(الالال) اي الباطل و(المترهوك) بمعنى المضطرب، عد الرصافي صاحب ثروة من فصيح اللغة[422]

واكمالا لموقف (الفصاحة) الذي يتطلبه الشاعر التقليدي، فلا بد من بعض الاستعمالات الغريبة والشاذة واستخدام ما قل استعماله في الاساليب اللغوية، وربما جرته شراك القافية الى شيء من ذلك. فالكاظمي يجمع (زمان) على (زمانات) في قوله :

تلك الزمانات نالت على يديك الشفاء[423]

كما يجمع صديق على (اصادق) مقيساً على (اعادي) التي لا يستعمل صيغتها وانما يستعمل (اعداء) فيقول :

وما مثل هذا العيد عيد تجلة جميع الورى اعداؤه والاصادق[424]

وهو ينظر ولا شك الى استعمال المتنبي حين قال :

وما بلد الانسان غير الموافق ولا اهله الادنون غير الاصادق[425]

وليس غير هذا الموقف الذي يؤكد فصاحة الشاعر يمكن ان يدفع بالرصافي ليجمع (ابل) على (آبال) في قوله :

وامسى حمى الاسلام تنتاب روضه فترعاه من سرح المعادين آبال[426]

فلقد استخدم المتنبي الجمع ذاته فقال :

تجري النفوس حواليه مخلطة منها عداة وأغنام وآبال[427]

ولا نريد المقارنة بين الاستعمالين عند المتنبي والشاعر التقليدي، ولا دواعي هذا الاستعمال، فذاك امر يخرجنا عن القصد. ولئن دفعت القافية الزهاوي الى جمع (رجل) على (اراجل) في قوله :

وحقك تمثال كما يبتغي العلا تحج اليه نسوة وأراجل[428]

---

(٤٢١) ديوانه ١٢ .

(٤٢٢) مقدمة المغربي لديوانه (ر ـ ش) .

(٤٢٣) ديوانه ج ١ ص ٢٩٣ .

(٤٢٤) ديوانه ج ٢ ص ١٢٦ .

(٢٢٥) ديوانه ج ٢ ص ٣٢٠ .

(٤٢٦) ديوانه ٤٣٢ .

(٤٢٧) ديوانه ج ٣ ص ٢٨٢

(٤٢٨) اللباب ٣٣٧ .

فلا نجد من مبرر له سوى العلم بغريب اللغة واتخاذ موقف الفصاحة في جمعه (وسام) على وسامات :

تباهوا بما حازوه من رتب حظوا بها ووسامات على الصدر تلمع[429]

كما جمع ــ للتكثير ــ (شتم) على (شتوم) :

قد آلموني بالقذيفة والشتوم واكثروا[430]

على ان طلبهم مواقف الفصاحة وتقليد الشاعر القديم، ربما قادهم الى مواضع الزلل والضعف اللغوي في استخدامهم القياس. فالزهاوي يستخدم لفظة (شفق) ويريد بها المصدر (شفقة) فقال :

كانوا على الناس آباء أولي شفق وفي الاوائل املاكا خواقينا[431]

ويستعمل (يطوع) بمعنى الفعل الرباعي (يطيع) في قوله :

بكى وقد خانه الدمع فهو ليس يطوع[432]

وقد يستخدم حروف الزيادة استخداما غير مألوف كقوله :

أحالت على كأس هناك بعدة من السم واهتشت لها تتجرع[433]

ولم يكثر استعمال حرفي الزيادة : الالف والتاء على الفعل هش .

وقد يقدم الزهاوي الضمير المتصل العائد على الفاعل لفظا ورتبة كقوله :

هيهات ليس يقوم من جدث به دفنوه مجد للعراق قدام[434]

اذ قدم الضمير في (دفنوه) على الفاعل (مجد). واصل الجملة (هيهات ليس يقومُ مجد للعراق قدام من جدث دفنوه به).

والرصافي يفهم (الآونة) على انها صيغة للمفرد كما في قوله :

والماء يمسي وشلا تارة وحوضه آونة مترع[435]

---

(٤٢٩) الكلم المنظوم ١١ .
(٤٣٠) الديوان ٦٢ .
(٤٣١) الكلم المنظوم ١٠ .
(٤٣٢) اللباب ٢٣٥ .
(٤٣٣) الديوان ٦٩ .
(٤٣٤) الاوشال ٦١ .
(٤٣٥) ديوانه ٢٢ .

ومثل ذلك في استعماله (الرفاة) اذ وصفها بصيغة الجمع(باليات) فقال :

كم على الارض رفـــاة باليات من جسوم طحنتها الدائرات[٤٣٦]

كما يستعمل الفعل (رمى) بصورة الرباعي :

أرمـــى مسدسه في صدره بيد
لا تعرف الضعف في المرمى ولا الخور[٤٣٧]

اما ما استحدثوه من تراكيب جديدة وما ولدوه من مادة لغوية ربما فرضتها عليهم عملية الخلق الفني فهو نادر جدا فضلا عن تصنع باد في هذه التراكيب كقول الشبيبي (جثمان الاجتماع) في بيته :

يريـدون للدنيـا ضمـــادا وانهم بجثمان هذا الاجتماع جراح [٤٣٨]

وكقول الرصافي (يقظة نهوضية) :

ارى بعد نوم طال في الشرق يقظة نهوضية فيها طموح الى المجد [٤٣٩]

وكقول الزهاوي (يميط الاذى) في احدى رباعياته :

لا يميط الاذى سوى الحر عنهم وقليل من قومـي الاحـرار [٤٤٠]

ومع هذه المحاولات في احداث المادة اللغوية نقرأ ايضا معاضلة وتعقيدا وتقعرا وتصنعا عقليا باردا يحلو للشاعر ان يظهر به على الناس كما كان الشاعر القديم يركب هذا النوع من النظم احيانا. فالرصافي يقول :

وان لم يكن شعـــري من الشعرلم يكن
لعمر النهى للشعر عند النهى قدر[٤٤١]

وهو تقليد سيء لبيت المتنبي المعروف في استخدامه لفظة (قدر) حين قال :

اراه صغيرا قدرهـــا عظـم قدره فما لعظيـم قدره عنـده قدر[٤٤٢]

---

(٤٣٦) الديوان ٣٠ .
(٤٣٧) الديوان ٣٢١ .
(٤٣٨) ديوانه ٤٠ .
(٤٣٩) ديوانه ٢٦٤ .
(٤٤٠) الرباعيات ٨٥ .
(٤٤١) ديوانه ١٨٤ .
(٤٤٢) ديوانه ج ٢ ص ١٢٥ .

ويستخدم الرصافي شيئا من التعقيد المعنوي كقوله :

فاهتـز لابـن اب في قبـره وغدا يبدي الحفاوة خير ابن لخير أب[443]

ومع الفارق الشديد فهو يذكرنا بعلاقات النسب المعقدة التي قالها الفرزدق حين مدح ابراهيم بن هشام بن اسماعيل المخزومي خال هشام بن عبد الملك في بيته المعروف :

ومـا مثلـه في النـاس الا مملك ابـو امـه حي ابـوه يقاربه[444]

وليس الرصافي وحده، فللشبيبي شيء من ذلك كقوله :

أرى مهجتـي بل ماء خدك ذابا معا، فهو لطفا وهي فيك عذابا[445]

فقد جاء بالمفعول لاجله (لطفا) بعد الضمير المنفصل دون جملة الخبر. ومن هذا التمحل والمعاضلة في الكلام قول الكاظمي :

رب نفس تموت فيك لتحييك انفس تحيا لكي ترديك[446]

ذلك موقف التقليد ومحاكاة الشاعر القديم حتى في سلبياته. وفي مقابل هذا، نجد لغة والفاظا على النقيض تماما، لغة افرغها الاستعمال اليومي من شحنتها واحالها تكرار الصحف اليومي الى اخشاب واحجار صلدة غير قابلة للاشعاع او الايحاء وما الذي يمكن ان توحيه وتشعه الفاظ مثل : (الاثير ـ الجذب ـ الدفع ـ البخار ـ الكهرباء ـ الذرات ـ الشموس ـ المجرة ـ الاشعة ـ الجراثيم ـ البوليس ـ المكروب ـ الفنغراف ـ اشعة رنتجتن ـ مغناطيس ـ التايفوئيد) ؟

يقول الرصافي مستخدما جملة من هذه الالفاظ :

عصر حكـم البخـار والكهربائية والماكنـات والمنطاد[447]

ويقول الزهاوي مستخدما لفظة (المكروب) الطبية :

---

(٤٤٣) ديوانه ٣٠٦ .
(٤٤٤) انظر ديوان الفرزدق ج ١ ص ١٠٨ .
(٤٤٥) ديوانه ٥ .
(٤٤٦) ديوانه ج ١ ص ٣٤١ .
(٤٤٧) ديوانه ١٩ .

تنشب في احشاء صدرك ظفره
فأضعفه عن حرب مكروبه الالب[٤٤٨]

ويستخدم الشبيبي لفظة (الفلز) الكيمياوية :

ما للسماء التـي تهطالهـا حمم   الا تجـود فلـزا او يواقيتا[٤٤٩]

ويستخدم الكاظمي أسماء المدافع بألفاظهـا الاجنبيـة كالموتـزر والهاون :

ان يبثـوا الى التعـارف رسلا   كـان ذا موزرا وذا هاوونا[٤٥٠]

كما ترد الفاظ الحضارة والعصر الجديدة كالحرية ــ البلشفية ــ الجمهورية ــ المساواة ــ الديمقراطية ــ البرلمان ــ الفاشية ــ الاشتراكية ــ الدستور ــ العمليات .. الخ والسؤال الجدير بالاجابة : ما قيمة هذه الالفاظ من الناحية الفنية ؟ وما دلالتها في شعر هذه المدرسة ؟

اذا كانت هذه الالفاظ والتراكيب ظاهرة تاريخية تدخل القصيدة العربية بحكم شيوع النظريات العلمية الحديثة ونتيجة لاستخدام الآلة وهبوب تيارات الفكر التجريبي والعملي على الشرق العربي، فتلك قضية مؤكدة، لا سيما وان شعراء هذا الاتجاه، سواء في العراق ام في مصر وبلاد الشام، قد لبسوا لظروف سياسية وحضارية اردية الخطباء والحكماء والمعلمين والشراح ، فكان لا بد من استخدام هذه الالفاظ والمصطلحات على الرغم من سذاجة الفهم الذي كانوا يمتلكونه بشأن بعض هذه المصطلحات. اما قيمتها الفنية، فالذي نراه ان امثال هذه الالفاظ لا تبدو في اية قصيدة ــ مهما بلغ شاعرها من درجات الجودة ــ الا بقعا فاقعة واحجارا صلدة لا تشع ولا توحي ليس بسبب كثرة تداولها وشيوعها في الصحف اليومية فحسب وانما لانها ايضا باتت الفاظا محنطة جامدة اكتسبت حدودا ودلالات معينة تحتمل مفاهيم الصواب والخطأ العلمية. بالرغم من اعتقادنا ان قوة الالفاظ وتأثيرها لا يعود لمواصفات المفردة ذاتها، وانما يعود الى موضعها من السياق الذي يختاره لها الشاعر ويقصد اليه. ولا شك ان الشاعر المعاصر يضيق هو الاخر بمثل هذه الالفاظ والمصطلحات بسبب ما تحمله من اجواء باردة وجفاف

---

(٤٤٨) الكلم المنظوم ٧٥ .
(٤٤٩) ديوانه ٧٦ .
(٤٥٠) ديوانه ج ١ ص ١٥٥ .

تفرضه على نسيجه. فاذا ما اضفنا الى ذلك ان هذه الكلمات في حد ذاتها قلما تصمد امام شروط الفصاحة التي وضعها النقاد القدامى من اختيار الحروف وسهولة مخارجها وتباعد اصواتها ادركنا الهاوية التي ينزلق اليها الشاعر في استعماله هذا النمط من الكلمات ذات الحدود الصارمة والطاقة الجامدة لمجرد التظاهر بالعصرية. وهكذا جاء قول الرصافي :

يا قوم خلوا الفاشسية انها   في السائسين فظاظة وتعجرف
للانكليز مطامع ببلادكم   لا تنتهي الا بأن تتبلشفوا[451]

فلئن تحكمته القافية فاستخدم (تتبلشفوا) لتلائم (تعجرف)، فان لفظ (الفاشسية) جاء بقعة فاقعة هدمت كل جو شعري يمكن ان يتأمله القارىء الذي انصرف ذهنه الى المعنى الذي يقصده الشاعر متسائلا عما اذا كانت نصيحته لقارئه صحيحة ام لا. ويتدرج هذا المستوى من التعامل متسائلا مع هذه الالفاظ حتى يصل – وهو كثير في دواوينهم – الى اقصى حدود الابتذال واستخدام مصطلحات العامة وتراكيبهم، كقول الكاظمي :

فقدت عيوني ضوءها   فعلى عيوني انتحب[452]

وكقول الرصافي :

الى كم نظل لاغراضنا   نعارض من دون ادنى سبب[453]

وكقول الشبيبي :

يا سلعة بارت على انها   انفس ما نختار اعلاقا[454]

وكقول الزهاوي وهو فارس ميدان الابتذال في مجموعة الشعراء :

لهفي على الجنس اللطيف   يضيمه الجنس الكثيف
الخير ان تهوى الفتاة فتى له حب شريف
والشر كل الشر ان يغتر بالذئب الخروف[455]

وامثلة هذا النثر الركيك كثيرة، وما سقناه ليس سوى اشارات.

---

(٤٥١) ديوانه ٤٦٢ .
(٤٥٢) ديوانه ج ٢ ص ١٠٩ .
(٤٥٣) ديوانه ٢٤٣ .
(٤٥٤) ديوانه ٨٧ .

(٤٥٥) ديوان الزهاوي ٦١ .

وخلاصة ما نذهب اليه ان لغة الشعر في دواوين شعراء هذه المدرسة لم تتطور بشكل متمين، وانما اضطربت ما بين الفصيح والغريب الحوشي، وما بين العامي والمبتذل، فلم يفد من ذلك نسيج قصيدتهم شيئا كثيرا. كما ان مفهوم الفصاحة التقليدية ظل مطمحهم مؤكدين دور الشاعر في «مراعاة منازع تلك اللغة واسلوبها واختيار افصح الفاظها وابلغ جملها[456]». ومما يؤكد لنا هذه النتيجة تماما ما نراه من هذه التغييرات التي كان يدخلها بعضهم على قصائده بعد مرور سنوات حين يعاود النظر اليها، كما فعل الشبيبي والزهاوي في مجموعة من قصائدهما. فاذا بظروف الشاعر الخاصة ومواقفه الشخصية لها اكبر الاثر في هذا التغيير والتبديل في الفاظ القصيدة، وليس بسبب تطور في مفهومه للغة والفن. فالشبيبي في قصيدته (الحقيقة لا تدرك) والتي نشرها عام ١٩١١ اعاد النظر فيها ونشرها في ديوانه المطبوع عام ١٩٤٠ وجاءت تحت عنوان (محاكمات) [457]. ولعل تقدم العمر بالشاعر قد اقنعه بأن تصوره للحقيقة بشكلها المطلق لم يعد مقبولا لرجل مثله خاض غمرات الحياة السياسية طويلا في العراق حتى عين وزيرا للمعارف وقت صدور الديوان. اما التغييرات[458] التي ادخلها على القصيدة فهي ليست ذات دلالة، كلفظة (زاد) التي غيرها في البيت الثاني الى (ازداد) ولفظة (حقائق) الى (حقايق) في البيت الرابع. واهم ما استبدله لفظة (خبرا) بكلمة (عمرا) فقال :

اراك وان قتلت الدهر (عمرا) بحجر ابيك هذا الكون طفلا

ولعل هذا التبديل يتفق – كما قلنا – مع موقف الشاعر الشخصي وتقدمه في العمر اذ بلغ احدى وخمسين سنة، وبدا يحس بسنوات العمر الطويلة. وفي البيت السادس والثلاثين استبدل لفظة (حنانكم) بلفظة (حنانيكم) فقال :

حنانيكم فقد خلقت لترعى وما خلقت نفوسكم لتقلى

وواضح ان الشاعر عاد اكثر تمسكا بالموقف التقليدي من الفصاحة والطموح الى مرتبة الشاعر القديم، فلفظة (حنانيكم) اكثر قدما وجزالة وموروثا من (حنانكم)، بل لعل القدماء لم يستعملوا غير (حنانيك) كما قال الشاعر :

---

(٤٥٦) سحر الشعر – بطي ج ١ ص ٢٦ .

(٤٥٧) ديوانه ١٢١ .

(٤٥٨) الشبيبي الشاعر – قصي سالم علوان – رسالة ماجستير مخطوطة . ص ١١٤ . وقد اكتفى الباحث بتثبيت الالفاظ المتغيرة دون تبين دلالات التغيير .

أبا منذر أفنيت فاستبق بعضنا حنانيك بعض الشر اهون من بعض

والزهاوي في معاودته النظر الى بعض شعره اشد ارتباطا بالاحداث السياسية وموقفه الخاص في الظروف العامة، منه الى الموقف الفني والتطور الذي يمكن ان يطرأ على قاموس الشاعر ومعجم الفاظه الخاصة. والامثلة كثيرة في شعره لا سيما وانه كان يصدر الديوان الجديد وقد تضمن ديوانه السابق مع اضافة قصائد جديدة. وقلما تسلم قصائده القديمة من تغيير او تعديل . من ذلك قصيدته المعروفة (حتى م تغفل)[٤٥٨]ب التي قالها ايام حكم السلطان عبد الحميد . اذ اعاد نشرها في ديوانه المطبوع عام ١٩٢٤ . واستبدل في البيت الثالث لفظة (نزعت) بـ(استصرخت) .

قد استصرخت ام ربيب بحجرها وانك عنها غافل لست تسأل

والزهاوي حريص على ان يبدو امام قارئه سنة ١٩٢٤ بمظهر الثوري الذي هاجم السلطان صراحة وكشف سيئات حكمه بأكثر الالفاظ وضوحا. ولا شك ان الفعل (استصرخ) اكثر اثارة من (نزع) كما ان الفعل (تندب) اكثر حزنا وشعورا بالالم من الفعل (توقظ) الذي حذفه من البيت السادس فقال :

كأنـي بالاوطـان تنـدب فتية عليهم اذا اشتد البلاء المعول

ثم غير في البيت السابع لفظة (دياره) الى (بلاده) وابدل (ينقذها) الى (يناصرها) فقال :

تقـول امـا من مسعـد (لبلاده) (يناصرها) ممـا دهاهـا وينشل

فلفظة (البلاد) باتت اكثر دلالة عند العراقيين بعد قيام الحكم الاهلي فهي تعني العراق، والزهاوي لا يريد ان يوحي لقارئه بأنه كان معتبرا (دياره) كل اراضي الدولة العثمانية. و(المناصرة) اكثر تخصصا من (الانقاذ) لانها توحي بوجود حقوق سياسية كان الزهاوي يناصرها ويدعو اليها. واذا كان الشاعر قد بدا في البيت الثامن قلقا خائفا على (ملك) آلسلطان عبد الحميد مناديا المخلصين لاسناده، فانه الان لا يعنيه ملك احد، لا سيما وان الملك فيصل لم يعره التفاتا، كما انه لا يريد ان يبدو بهذا الموقف السياسي بعد ان زال حكم العثمانيين، فلذا ابدل لفظة (الملك) بـ(الحق) فتغير المعنى كله :

---

(٤٥٨)ب انظرها في الصورة الاولى : (الكلم المنظوم) ص ٧ وفي الصورة الثانية (ديوان الزهاوي) ص ٢٨٠ .

اما من ظهير يعضد (الحق) عزمه　　فقد جعلت اركانه تتزلزل

وكذلك فعل في البيت التاسع فقد ابدل جملة (كاد للملك) بجملة (داميا كاد) كما استخدم (حاذق) بدلا من (عارف) فقال :

اما من طبيب ذي تجارب (حاذق)　　يضمد جرحا (داميا كاد) يقتل

ولفظة (حاذق) اكثر فصاحة وملاءمة للطبيب من (عارف) فيقال طبيب حاذق ولا يقال طبيب عارف، لكن المهم ان معنى البيت قد تغير تماما، اذ غيره الشاعر من (تضميد جراح الملك) الى (تضميد جراح الوطن) وهو المعنى السياسي الذى قصد اليه الشاعر. واذا كان الزهاوي يعد نفسه في ظل الدولة العثمانية، ممن ينصحون السلطان ويقدمون المشورة لحكمه فانه لم يجد هذا الموقف عام ١٩٢٤ متفقا مع صورة الثائر ضد السلطة، التي كان يريد اضفاءها على نفسه، لذا فهو يبدل كلمة (ناصح) الى (غيره) في البيت التاسع والثلاثين :

وذي سلطة لا يرتضي رأي (غيره)　　اذا قال قولا فهو لا يتبدل

فالشاعر لم يكن ناصحا للملوك، ونتيجة لذلك فان لفظة (افعالهم) لا تبدو شديدة التعبير عما يريده الزهاوي لقارئه ان يتصوره ، فهو يبدلها بـ(اطماعهم) في البيت الثاني والعشرين.

لهم اثر للجور في كل بلدة　　يمثل من (اطماعهم) ما يمثل

وكذلك لم تعد كلمة (حائف) دقيقة بالقدر الذي يريده الشاعر الان، لذا فابدالها بكلمة (ظالم) اكثر وضوحا وهجوما على السلطان عبد الحميد في البيت السادس والثلاثين :

لقد عبثت بالشعب اطماع (ظالم)　　يحملهم من جوره ما يحمل

اما مطامحه الشخصية التي ابرزتها قصيدته في صورتها الاولى فقد مسحها الشاعر مسحا. فاذا كانت لفظة (نجاح) توحي بموقف فردي وطموح فردي فان استبدالها بكلمة (سلام) يزيل هذا الفهم. وهكذا كان في البيت السابع عشر، فقال يخاطب نفسه :

تعلل بالآمال نفسك راجيا　　(سلاما) لها لو كان يجدي التعلل

وفي مثل هذه الظروف السياسية والمواقف الشخصية كان الزهاوي يستبدل الفاظ قصائده ويجري فيها ما يجري من تغيير. على انه حتى في الاستعمالات اللغوية التي تدعوه اليها الظروف المتغيرة، كان يميل الى ارجاع لغته الى الاستعمالات التقليدية المعروفة في الشعر العربي القديم كالذي احدثه في البيت الحادي والعشرين، اذ غير وصفه بـ(النزول) الى وصفه بـ(الهطول) فقال :

ومـا فئـــة الاصلاح الا كبارق يغرك بالقطر الذي ليس (يهطل)

وهطول المطر اكثر استخداما في الشعر العربي من (نزوله). يقول الشريف الرضي :

يا ليلـة السفـح هلا عدت ثانية سقى زمانـك هطـال من الديم

ولا شك ان لفظة (ترحلوا) اكثر بداوة وقدما في الاستعمال من (تحولوا) وهو ما ذهب اليه الزهاوي من تغيير في البيت الخامس والعشرين فقال :

وكم نبغث فيها رجال افاضل
فلما دهاها الخطب عنها (ترحلوا)

(١٦)

٢٠

من بنا، في عرضنا آراء الشعراء، شدة الاضطراب الذي لمسناه في حديثهم عن الخيال، وانتهينا الى ان ثقافتهم القليلة في هذا المجال وعدم إطلاعهم على الشعر الاوروبي والدراسات النقدية التي اثيرت حول دور الخيال واهميته في الخلق الفني، قد دفعهم الى تصور الخيال مرتبطابالعقل وتابعا له. والواقع ان شعراء الاتجاه الكلاسي عامة يعترفون بالخيال «قوة منشطة في الشعر»، لكنهم يقللون من اهميته دائما، بل يخافون طغيانه وجموحه فلا يقصد في استخدامه «.. بما في الخيال من براعة الا جلاء الحقيقة أمام العيون» كما يقول بوالو[٤٥٩].

ومن هنا يمكن ان نفهم ما يعنيه الزهاوي تماما في قوله (الخيالات الباطلة) متحدثا عن جهوده في الشعر «.. وقد جردته ما استطعت من الصناعات اللفظية والخيالات الباطلة وحرصت على ان يكون منطبقا على

(٤٥٩) الرومانتيكية ـ محمد غنيمي هلال ص ٥ .

الواقع خلوا من الاغراق»[٤٦٠]. فاذا ما اضفنا الى هذا المفهوم تلك النزعة الخطابية في شعرهم واحساسهم في اغلب الاحيان بموقف الداعية والشارح والمعلم الذي يكلم جمهوره بمعان واضحة تماما وخيال مألوف بسيط لوضعهم السياسي ودورهم في الترويج للفكرة السياسية ثم اضفنا الى ذلك كله رفضهم لمبدأ الوحدة الموضوعية، الذي قادهم بالضرورة الى تمزيق القصيدة وتفكيك بنائها وبتر تيار صورها وايقاف عملية نماء خيالها، ادركنا ان (الضعف) هو الظاهرة المميزة لخيال هؤلاء الشعراء.

وحين نجمع الخطوط البارزة لهذه الظاهرة في خيال الشعراء فسنجد ابرزها، وجود المحسنات اللفظية وألاعيب الصنعة:

نحن نعلم ان الشعراء الاربعة ابتدأوا مزاولتهم النظم اواخر القرن التاسع عشر وتأثروا ببعض اجواء ذلك القرن واساليب شعرائه وبخاصة فيما يتعلق بالصنعة والمحسنات. ولسنا نريد دراسة بداياتهم الشعرية، ففيها تلك الظاهرة بارزة مؤكدة، لكن الذي يجدر بالاهتمام أن هذه الظاهرة لم تختف تماما من نسيجهم، انما ظلت ترافقه طوال حياتهم. على الرغم من تأكيدهم المستمر خلوص شعرهم من هذه المحسنات. والواقع انهم لم يكونوا يقصدون فعلا الى استخدام الصنعة والمحسنات قصدا، انما الامر يتعلق بخلفيتهم الثقافية والبلاغية بخاصة في مفهوم الصورة، وبمخزونهم الثقافي العامر بهذه الصفة البديعية التي نجدها تفيض على نسيج القصيدة دون وعي من الشاعر فتقيد خطى الخيال وتجديد الصور. والا فما معنى ان يجيء بيت من الشعر مكون من ثمانية الفاظ، ستة منها طباق كقول الرصافي:

ضحكت مشارقها بوجهك بكرة وبكت مغاربها الدماء اصيلا[٤٦١]

وكقول الشبيبي:

العلم والجهل اثراء واقلال وامتع الثروتين العلم والمال[٤٦٢]

وما معنى ان تشيع العلاقات الطباقية بين الفاظ القصيدة عند الزهاوي على هذا النحو:

جاء عجزا يزري وجاء اقتدارا وتردى شناعة وفخارا
عامل الناس بالعدالة والظلم فكانوا يلقون نورا ونارا

---

(٤٦٠) ديوان الزهاوي – المقدمة بعنوان (نزعتي في الشعر) .
(٤٦١) ديوان ١٩٨ .
(٤٦٢) ديوانه ١١٩ .

افقر القوم بالعراق واغنى		وسع الطرق ضيق الافكارا
اختفى عن القوم وخالط قوما		فأرى الناس خفة ووقارا[٤٦٣]

وتستمر قصيدة الزهاوي على هذا المنوال من الطباق والمقابلة التي تجكم جو القصيدة وصورها.

وقصيدة الكاظمي حافلة في كثير من ابياتها بالطباق والمقابلة[٤٦٤]

وليس الطباق وحده، فللجناس نصيب لا بأس به في نسيج هؤلاء الشعراء، لاسيما وان فيه اغراء موسيقيا طالما اوقعهم في فخاخه منذ الابيات الاولى. يقول الكاظمي في مطلع قصيدته (ايها الساري الى دكن)[٤٦٥]

دع دموع العين فلتصب		وسهام البين فلتصب

فجمع بين اربعة الفاظ بجناس مفتعل. ومن ذلك مطلع قصيدة الرصافي:
اعرني لسانا ايها الشعر للشكر
وان لم تطق شكرا فلا كنت من شعري[٤٦٦]

ويقول الشبيبي في مطلع قصيدته (لولا الهوى) :

شجر الأراك فتنتهن اراكا		حتى انبرين من النحول سواكا[٤٦٧]

والشبيبي مغرم بهذا التجنيس حتى في صياغة عناوين قصائده امثال (عاذل وعاذر)، (اوطار واوطان)، (حماسة لا سياسة).. الخ

وكثيرا ما يجتمع الجناس والطباق معا في القصيدة الواحدة. يقول الشبيبي:

وهل فيك مثل الارض عاد وعادل		وواف وزواغ وراض وماقت[٤٦٨]

فقد جمع في الشطر الاول بين (عاد) و (عادل) بعلاقة طباقية اولا ثم بجناس غير تام ثانيا، وجاء الشطر الثاني كله طباقا ايجابا. ولعل احدا من هؤلاء الشعراء لا يفضل الكاظمي في عنايته بهذه المحسنات اللفظية، نراه يقول:

كيف كان السيف هتكا للطلى		كيف كان الرمح فتكا في الكلى
حيث نجم الشرق فيه طالع		حيث نجم الغرب عنه افلا[٤٦٩]

---

(٤٦٣) الديوان ٧٣ .
(٤٦٤) انظر مثلا ج ١ ص ١٥٠ .
(٤٦٥) ديوانه ج ٢ ص ٨١ .
(٤٦٦) ديوانه ٥٤٧ .
(٤٦٧) ديوانه ١٥٠ .
(٤٦٨) ديوانه ٧٣ .
(٤٦٩) ديوانه ج ١ ص ٢٩٦ .

والذي يعنينا من قضية الطباق والجناس مدى ما تضيفه هذه المحسنات اللفظية من نشاط وجدة في العمل الفني. فمن الواضح ان استخدامها على هذه الصورة عند هؤلاء الشعراء جاء معوقا لخيالهم، اذ تحكمت فيهم هذه الاساليب وجرتهم الى العناية بها أكثر من استغراقهم في عملية التخيل ذاتها. على العكس مما يصنعه الشاعر الجيد حين يفيد من هذه الاساليب في نسيجه ويتحكم هو في استخدامها كيف شاء دون ان ينجر الى اغوائها بترك عملية التخيل وخلق الصور. يقول المتنبي في مدح سيف الدولة:

فقد مل ضوء الصبح ممـا تغيره ومل سواد الليل مما تزاحمه[٤٧٠]

وواضح انه لم يرد المطابقة بين ضوء الصبح وسواد الليل لذات المطابقة، وانما استخدم هذا الطباق لتوضيح استمرارية الحدث في هجمات سيف الدولة، كذلك فان الشطر الثاني لم يجيء تكرارا لمعنى الشطر الاول او تكديسا لصوره، فان ضوء الصبح مل خروج سيف الدولة اليومي بجيوشه، بينما ضاق سواد الليل لغير هذا السبب، ضاق لكثرة عدد الجيش وكثافته التي تزاحم كثافة سواد الليل ودكنته. بمعنى ان الصورتين في الشطرين تختلفان تماما ولكنهما ترتبطان معا بمؤثر اللوحة وقد استخدم المتنبي هذا الطباق الذكي لعملية الربط.

وقد يستخدم المتنبي اسلوب المطابقة لا لتجميد العلاقات والصور ووضعها في اطر محددة وانما لاحداث نوع من الدبيب والحركة في البيت كقوله:

أزورهم وسواد الليـل يشفـع لي وأنثني وبياض الصبح يغري بي

فالعلاقة الطباقية تشمل الفاظ البيت كلها لكن الشاعر قصد اليها قصدا في اقامة مجموعة من الصور المتضادة لاحداث التضاد المطلوب والتوتر الذي يزداد مع كل لفظة تتلو اختها في البيت، واخيرا لترتيب الحدث وتسلسله. ذلك بعض استخدام الشاعر المقتدر، فما الذي اضافه الجناس في قول الشبيبي (شجر الاراك فتنتهن اراك) ؟ لا شيء سوى الزخرفة واثارة اعجاب قارئه. فقد لصق (اراكا) لصقا على سياق الجملة الشعرية دون ان تنبع من خياله وانفعاله. واين منه شجر الاراك الذي تفتقده بيئة العراق. وما الذي افاده بيت الكاظمي في التجانس ما بين (دموع العين فلتصب) و (سهام البين فلتصب) ؟ لقد جرفته الصنعة فشتت صورة دموع العين حين راح يبحث عن

---

(٤٧٠) ديوانه ج ٣ ص ٣٣٧ .

صورة لكلمة (تصب)، فما كان الا ان ذكر (السهام) والبين واصابتها. كذلك اساء استخدام الزهاوي للطباق بهذه الكثرة التي زادت في تكرار المعنى وتفصيله وتراكم الصور للبيت الاول الذي لخص هجومه على والي بغداد:

جاء عجزا يزري وجاء اقتدارا وتـــردى شناعـــة وفخارا

ولعل الشطر الاول من هذا البيت يغني عما يليه من ابيات، لكن ذهن الشاعر الكلاسي مغرم بالشرح والتفصيل والتكديس فلا يجد وسيلة تعينه على ذلك الا الطباق، واذا بنا نجد هذه المجموعة من الالفاظ ذات العلاقات الطباقية، لا تضيف الى الفكرة جديدا ولا للانفعال قوة، ولا للصور جدة، وانما بدت اطرا صلبة خشنة يضعها الشاعر بعيدا عن تخيله ثم يصفها صفا في اشطاره. ولا نريد اطالة الاستشهاد بنماذج الشعراء في شيوع هذه الظاهرة، فهي ملحوظة في دواوينهم.

ومن اساليب الصنعة التي توهن من خيال الشاعر الكلاسي، ما يسمى (برد الصدر على العجز) وهو اسلوب بديعي يتركز في عملية تكرار دقيقة نفاذة، لا يحسنها الا الشاعر المقتدر كقول المتنبي في سيف الدولة:

عليـــك هزمهـــم في كل معترك وما عليك بهـــم عار اذا انهزموا

فقد انتهى البيت بكلمة (انهزموا) وهي تكرار لكلمة من جنسها جاءت في الشطر الاول. ومثل ذلك قول المتنبي:

وتعظم في عين الصغـــير صغارها وتصغر في عين العظيـــم العظائم

والشرط الهام في استخدام هذا الاسلوب البديعي ان يجيء عفوا وتطبعا، نابعا من احساس الشاعر وحاجته الى هذا التكرار الذي يضفي درجة عالية من الموسيقى الخفية تلف البيت فتوحد اجزاءه كما تكثف المعنى داخل هذا الاطار الموسيقي. وتوفر هذا الشرط كفيل بأن يفرق لنا بين الشاعر الجيد والشاعر الرديء. فاذا كان الاول لا يستخدمه الا عفوا وتطبعا، فان الثاني حريص على التقليد والاكثار من هذا الاسلوب في مناسبة وغير مناسبة كالذي نجده عند الكاظمي بشكل يثير الجزع وكأن الرجل يقوم بمزاولة لعبة من الالعاب، من ذلك قصيدته (الى فيصل)[٤٧١] اذ استخدم اسلوب رد الصدر على العجز احدى وعشرين مرة. وفي كل مرة نجد الالفاظ هي التي تتحكم بالصورة

(٤٧١) ديوانه ج ١ ص ١٩٧ .

وبخيال الشاعر، كما نجد المعاني تتكاثر بتداعيها من اللفظة فكأنها هي التي تحدد مكونات الصورة، يقول الكاظمي:

ورب مزايا فصل المجد عقدها فكانت بجيد المجد عقدا مفصلا

وليس الشطر الثاني ـ كما يتضح سوى لعب لفظي لم يغن صورة الشطر الاول ولم يزدها ثراء، وانما زادها تكديسا ووهنا. ومن ذلك قوله:

وأصبح كل عاملا جهد طاقة وما علم الانسان الا ليعملا

ولا تعليق لنا على هذا البيت، فهو نثري بارد، وشطره الثاني لا موجب له ولا علاقة بينه وبين الشطر الاول. وليس بين لفظتي (عاملا) و (يعملا) اي ارتباط موسيقي او معنوي او خيالي. ولعل جناية استخدام رد الصدر على العجز تتضح في شعر الكاظمي اكثر من غيره، فهو يكبح قوة تخيله ويوهنه بمحاصرة عملية التخيل نفسها، ففي قوله:

اتركوني اجول في ذكر قومي ان خيل الخيال في جولاني[٤٧٢]

جاءت صورة (خيل الخيال) مثيرة تلفت انتباه قارئه بل وتدعوه الى تأملها، لكننا لا نطمع باستكمالها واضافتها الى غيرها من الصور، لان لفظة (جولاني) كان الشاعر قد اعدها سلفا لتذكرنا بلفظة (اجول) في الشطر الاول، فهو حريص على استكمال خطوات هذه الصنعة قبل استكمال عملية التخيل في اعماقه. ومن اساليب الصنعة التي تتوافر في قصائد الشعراء، هذا النوع من ألاعيب التقديم والتأخير والاعتراض والتكرار المخل. ومن التكرار المخل قول الكاظمي:

ما كان ذو عز يضام ولا هـذاك من هذا بذا يذل[٤٧٣]

ولا نريد الآن بحث القيمة الموسيقية التي يمكن ان يمنحها تكرار اللفظة او الحرف او المقطع او الجملة لنسيج القصيدة، فتلك اساليب الشاعر البارع. فما الذي جناه نسيج بيت الكاظمي من تكرار اسماء الاشارة الثلاثة (هذاك ـ هذا ـ بذا) غير الضعف والتكلف[٤٧٤]، وما الذي يجنيه الفن من هذا

---

(٤٧٢) ديوانه ج ٢ ص ٢٥٥ .

(٤٧٣) ديوانه ج ١ ص ١٤٦ .

(٤٧٤) يقول القاضي الجرجاني عن استعمال اسم الاشارة وكثرة وروده في شعر المتنبي « وهي ـ أي اسماء الاشارة ـ ضعيفة في صنعة الشعر دالة على التكلف » .

الوساطة بين المتنبي وخصومه . تحقيق وشرح : محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي . الطبعة الثالثة . القاهرة ـ دار احياء الكتب العربية ص ٩٥ .

التكرار الزهاوي العقيم:

هو نوم نعــم نعــم هو نوم　　هــو نوم لكن بلا احلام[475]

وهذا التكرار الذي سميناه بـ(المخل) والتكرار الذي سميناه (الممل) وهو ما يتكرر في القصيدة الواحدة دون ان يكون له من دور، موسيقي او بلاغي، وغيرهما من انواع التكرار اللفظي والمعنوي نجدها شائعة منتشرة في ثنايا دواوين شعراء هذه المدرسة.

وليس ذلك ما يعنينا، انما الذي يعنينا دور هذا الاهتملم اللفظي وما يرافقه من انصراف الشاعر عن اهتمامه الحقيقي أثناء عملية كتابة القصيدة، كالعناية بانفعالاته، وتعميق درجة تخيله والتعبير عن مكنونات نفسه.

(١٧)

ومما سبب ضعف الخيال عند شعراء هذه المدرسة، سيطرة الصور القديمة في الشعر العربي على ذوقهم. فلقد اعجبوا بالعلاقات التي اقامها الشاعر القديم ما بين المفردات. وقد ظهر اعجابهم هذا في صورهم التي كونوها. ولسنا نريد بحث الصور القديمة ومقدار انتشارها في نسيجهم، فقد اشرنا الى ذلك من قبل، والذي يعنينا الآن مدى افادتهم من الصورة القديمة واعادة تركيبها وتوليد الجديد منها. قد يثير استغرابنا ان الشاعر التقليدي يقوم بدور الناقل للصورة القديمة، دون ان يحاول احداث شيء من التغيير الجزئي فيها. فالرصافي معجب ببيت دريد بن الصمة:

وما انــا الا من غزيــة ان غوت　　غويــت وان ترشد غزيــة ارشد

فاذا به ينقل البيت نقلا يكاد يكون تاما فيقول:

وما انا الا من اولئــك ان مشوا　　مشيت وان يقعد اولئك اقعد[476]

ولعله اساء الى بيت الشاعر القديم اكثر مما احسن ومثله فعل الشبيبي في بيت المتنبي الذي قاله لسيف الدولة :

يا من يعــز علينــا ان نفارقهم　　وجداننــا كل شيء بعدكــم عدم

فقال الشبيبي للعثمانيين:

يا من يعــز علينــا ان نؤنبهم　　في حين لا ينفع التأنيب والعذل[477]

(٤٧٥) الكلم المنظوم ١٣٧ . وانظر ديوان الشبيبي ١٥٠ وديوان الكاظمي ج ١ ص ٢٩٦ وج ٢ ص ١٤٦
(٤٧٦) ديوانه ٤٦ .
(٤٧٧) ديوانه ٢٧ .

ومن الواضح ان الشاعر التقليدي يكاد ينقل الصور كاملة في الفاظها، او في عناصر التشبيه، او الكناية على الرغم من فشله ـ غالبا ـ في الارتفاع الى مستوى الشاعر القديم، سواء في قوة التشبيه او في احداث المفاجأة. لكن ما نريده في بحثنا الآن، محاولاتهم في توليد الصورة الجديدة من خلال مخزونهم من هذه الصورة باستغلالهم الموروث الذي يشكل كل ثقافتهم الشعرية. وسوف نجد ان هذا المخزون ـ لسوء فهم الشاعر التقليدي لدوره في نسيجه ـ يقف في اكثر الاحيان كابحا خيال الشاعر الجديد، معطلا ملكته التخيلية. فالكاظمي قد ينجح بعض النجاح في توليد الصورة الجديدة يجمع عناصرها من مجموعة الصور القديمة، لكنه لا يستطيع صهرها صهرا تاما واذابتها في نسيجه. كقوله:

ونقتـــل وقتنـــا لعبـــا ولهوا ويقتلنـــا الزمـــان بلا سنان[478]

فقد جمع مكونات صورة (ويقتلنا الزمان بلا سنان) من بيتين للمتنبي، اخذ صورة السنان من قوله: له علمت نفسي القول فيهم كتعليم الطراد بلا سنان[479] ثم اضافها الى بيت المتنبي الثاني:

نعـــد المشرفيـــة والعوالي وتقتلنـــا المنـــون بلا قتال[480]

ونجده متحدثا عن شعره قائلا:

كلم كشهب الافق اسمع وقعه

في الارض ذا صمم وانطق اخرسا[481]

فلا تخطىء العين صورة المتنبي حين تحدث مفتخرا بشعره في بيته المعروف:

انا الذي نظر الاعمـى الى ادبي واسمعت كلماتـي من به صمم

لا شك ان الكاظمي قد ادخل بعض العناصر الجديدة في تكوين الصورة وتوسيعها مثل (شهب الافق) و (الوقع)، لكن العلاقة التي اقامها المتنبي ما بين (قوة شعره واذن الاصم) ظلت تحاصر مخيلة الكاظمي وتفرض نفسها على نسيجه.

ولعل الشبيبي احسن حظا من النجاح الذي يصيبه في استخدام الصورة القديمة لتوليد الجديد. من ذلك قوله:

---

(٤٧٨) ديوانه ج ١ ص ١٣٦ .

(٤٧٩) ديوان المتنبي ج ٤ ص ٢٥٦ .

(٤٨٠) المصدر السابق ج ٣ ص ٨٠ .

(٤٨١) ديوانه ج ٢ ص ٢٨٤ .

لم لا يرقـــون بل لم لا تؤرقهم محاجر رق مما تذرف الحجر[482]

وتجسيد الحجر وتشخيصه، جاء في عديد من صور القدامى، جاء عند الاخطل في قوله:

لا يسمع الصوت مستكا مسامعه وليس ينطق حتى ينطق الحجر[483]

كما جاء عند الفرزدق في قوله:

اما العدو فانا لا نلين لهم حتى يلين لضرس الماضغ الحجر[484]

افاد الشبيبي من ذلك ولا شك، ولاسيما صورة الفرزدق (يلين الحجر) لكنه لم يستخدم ايا من الصور القديمة، فجاءت صورته (رق الحجر) على حظ من التجديد، لا في التشخيص، وانما في العلاقة باضافة (الرقة) للحجر.

وفي محاولة ثانية يجمع الشبيبي مكونات صوره من ابيات المتنبي، فيفلح في البعد عن جناحه العريض، واذا بصورته تصيب حظا من النجاح في قوله.

جبالك تحنانا عليك عواطف ومحدود بات مثل ما احدودب الظهر

ترجل ان هبــت غدائــرك الصبا ويغسل بالامواج ارجلك البحر[485]

وقد جمع الشبيبي (احدودب الظهر) و (البحر) و (الجبال) وعلاقاتها من بيتي المتنبي اللذين يقول فيهما:

وكم من جبال جبت تشهد انني

الجبال وبحر شاهد انني البحر

وخرق كأن العيس منه مكاننا

من العيس فيه واسط الكور والظهر[486]

وما اكثر ما بعد الشبيبي عن المتنبي، ولا شك ان صور (جبالك عواطف عليك) و (الصبا ترجل غدائرك) و (البحر يغسل ارجلك) جديدة لا اثر لصور المتنبي فيها.

والواقع ان الشبيبي يحسن استخدام الصورة القديمة وصهرها من جديد حتى ليصعب التعرف على ملامحها الاولى وموقعها في قصيدة الشاعر

---

(٤٨٢) ديوانه ١٤٣ .

(٤٨٣) ديوانه ــ تحقيق الاب انطوان صالحاني اليسوعي . بيروت ١٨٩١ ص ٩٨ .

(٤٨٤) ديوانه ج ١ ص ٢٤٥ .

(٤٨٥) ديوانه ١٦٧ .

(٤٨٦) ديوانه ج ٢ ص ١٥١ .

القديم. فقوله:

ان الضمائر والقلـوب اذا دجت　　　دخل الاسى اعماقها فأضاءها[487]

وصورة (دخول الاسى القلوب والضمائر المظلمة فيضيؤها) نكاد نلمح شيئا من عناصرها في بيت قيس بن الخطيم:

طعنت ابن عبد القيس طعنة ثائر　　　لها نفذ لولا الشعاع اضاءها[488]

لكن الذي احدثه الشبيبي فيها من التغيير كان كثيرا سواء في العناصر ام في العلاقات.

وقلما ينجح الزهاوي في توليد الصورة من استخدام مخزونه، فاذا هو يشتت الصورة القديمة ويفكك اجزاءها الملتحمة بسبب بروز نزعته الوعظية الطاغية ونهجه العقلاني الذي ينحو منحى التعليم والشرح بسبب ما ولي من مناصب. يقول:

رب ناس ماتـوا جميعـا وناس　　　ذهبـوا في ارض الهـلاك بداد
وقبـور بنـين فوق قبور　　　وبـلاد اقمـن فوق بلاد[489]

فهو لم يفلت من تأملات المعري وخياله الخصب في داليته الشهيرة والتي يقول فيها:

رب لحـد قد صار لحدا مرارا　　　ضاحـك من تزاحـم الاضداد
ودفـين على بقايـا دفين　　　مـن قديـم الازمـان والآباد

اما الزهاوي فلم يولد جديدا، وانما اضاف شيئا من التفاصيل بقصد الايضاح والشرح لصورة المعري حين قال (وبلاد اقمن فوق بلاد) في البيت الثاني، وهذه التفاصيل في حد ذاتها لم تجيء الا نتيجة تداعي خيال الشاعر الحديث من موقف التأثر بخيال المعري وصوره. وليس الرصافي بأحسن من الزهاوي في هذا، ولعله كان اسوأ في استخدامه صور امرىء القيس في الليل من معلقته:

وليل كموج البحر أرخـى سدوله　　　علي بأنـواع الهمـوم ليبتلي
فقلـت له لمـا تمطـى بصلبه　　　واردف اعجـازا ونـاء بكلكل

---

(٤٨٧) ديوانه ١٨٤ .

(٤٨٨) ديوان قيس بن الخطيم ـ تحقيق ابراهيم السامرائي واحمد مطلوب . بغداد ١٩٦٧ ص ٢٧ .

(٤٨٩) اللباب ٣٧٣ .

حتى يقول:

فيـــا لك من ليـــل كأن نجومه بكل مغـــار الفتــل شدت بيذبل

وقد حاول الرصافي استخدام المكونات الاساسية لصور امرىء القيس، الا انه لم يوفق في جعل الارتباط قائما بين احزانه واجواء الليل كما وفق الشاعر الجاهلي، فضلا عن وقوعه في تناقض واضطراب حين اراد اخفاء اصول صوره وموادها الاولية، فقال:

وليــــل به قد بت اختلس الكرى وارقــب فيــه النجــم ان يتغورا
تمطــى على الآكــام منــه بغيهب تكاثف حتــى خلتــه قد تحجرا
وكاد دجــاه يمــكن الكــف لمسه فلو سار سار في دجاه تعثرا[٤٩٠]

ولا نريد مقارنة صور الرصافي بصور امرىء القيس فالفارق كبير، لكننا نشير الى ان الرصافي قد اكد لنا في البيت الاول ان النجوم كانت متلألئة وكان يرقب تغورها، ثم عاد في البيت الثالث ليصف لنا شدة سواد الليل وظلمته. ولعل الخطأ الفادح الذي ارتكبه هؤلاء الشعراء جميعا، ان راحوا ينافسون الشاعر القديم في خياله، منطلقين من رؤيته ذاتها للكون وللاشياء، في محاولة تخطيه على احسن الفروض. ولعل هذا السبب وحده يفسر لنا سقوطهم الدائم في قبضته والتوقف على سفح خياله دون الوصول الى قممه.

والامر الثالث الذي ساعد على اضعاف الخيال عند شعراء هذه المدرسة، قصور الجانب الذاتي عامة. ولقد فسرنا الذاتية في الشعر على انها قاعدة العمل الشعري كله، بمعنى ان الشعر الاصيل في حقيقته ذاتي وليس موضوعيا، اي ان الشاعر يعيد رؤية الأشياء الخارجية للكون رؤية خاصة في داخله، ويعيد ترتيبها وفقا لهذه الرؤية. اما شعراء هذه المدرسة، فقد كانت رؤيتهم للكون والاشياء رؤية خارجية، يرونها كما يراها الآخرون. بل هم يعيدون ترتيب داخلهم وفقا للمظهر الخارجي. فلم تكن عملية التخيل تأخذ مداها الكامل في ذاكرة الشاعر بحيث يبدو الخيال قوة تستطيع بواسطتها صورة معينة او احساس واحد ان يهيمن على عدة صور او احاسيس فيحقق الوحدة بينها بطريقة اشبه بالصهر. ومعنى ذلك ان الصورة ظلت عند هؤلاء الشعراء أسيرة مطابقة الواقع، بينما المعيار الحقيقي للصورة الشعرية، مقدار ما تمثله من حياة مصدرها روح الشاعر ذاته. فالرصافي في تصويره للشهداء الذين اعدموا اثر فشل حركة مليوس ١٩٤١:

---

(٤٩٠) ديوانه ١٤٦

شنقوكم ليلا على غير مهل ثم دسوا جسومكم في التراب
افكانوا في ظلمة الليل تجرا هربوا المال من جباة المكوس؟[491]

انما يترك هذا الترتيب البطيء ليتحكم في توالي الصور في البيت الأول . ثم يجيء البيت الثاني ليعبر عن حالة (التوهم) التي نعنيها ، فاذا نحن ازاء الاشياء وقد جمعت بواسطة العقل ورصت الى بعضها دون ان يصهرها الخيال فيحيلها الى كل موحد . وها هو العقل يتداعى في المعاني ، فبعد ان ذكر التجار في الشطر الأول ، تداعت الى ذهنه فكرة (المال) المرتبطة بهم ، ثم ما يفعلونه من (تهريب) الاموال ، وما يلاقونه من (جباة المكوس) . اما العلاقة ما بين الشهداء الذين (دسوا في الرموس) وبين (المال المهرب من جباة المكوس) فواهية سخيفة ان لم تكن معدومة . ومن ذلك قول الكاظمي يمدح الشيخ علي يوسف مدير جريدة المؤيد قائلا :

ما كان مثلك صائلا ببراعة هز العروش وزعزع الاملاكا
اعليت شأن الصحف حتى اصبحت تطأ النجوم وتنطح الافلاكا[492]

تحكم النفي البيت الأول ، فجأت الصور بهذا الترتيب البطيء ، وحين قفزت لفظة (يراع) الى مخيلة الشاعر ترتب عليها تداعي (اهتزاز العروش) و (زعزعة الاملاك) . ثم جاء البيت الثاني ليكشف لنا عن هذا التفكك الذي احدثه التوهم ، وهو ما يعده كولردج ضربا من تحرر الذاكرة من قيود الزمان والمكان[493] واذا بالذاكرة تهدر مكنوناتها بصور مفككة لا رابط بينها غير قانون تداعي المعاني . فاعلاء شأن الصحف قاده الى النجوم (فوطئها) ثم لا بد ان يستدعي ذكر النجوم وجود الافلاك التي تنتظمها ، ولما كان قد استعمل للنجوم لفظ (الوطء) فلا يجد سوى لفظ (النطح) بالنسبة للافلاك التي هي اعلى رتبة سعة من النجوم .

وتكفينا هذه الأمثلة لتوضيح الاساس الذي تقوم عليه عملية التخيل عند شعراء هذه المدرسة ، لنتبين بعد ذلك النتائج المترتبة على هذا النمط من التخيل الذي يسمى (ايهاما) لتفرقته عن (الخيال) الاصيل والذي لا يتوافر الا لقلة نادرة من الشعراء الممتازين .

---

(٤٩١) ديوانه ٢٨١ .
(٤٩٢) ديوانه ج ١ ص ٣٤٥ .
(٤٩٣) كولردج – محمد مصطفى بدوي ١٥٧ .

وأول هذه النتائج المترتبة ، التفصيل في الصور بعد تركيزها ، تفصيلا يلفت النظر . من ذلك قول الشبيبي يصف (زهرة ذابلة)[٤٩٤] .

اكذا حين يوافيها القضاء تبخل الارض عليها والسماء ؟
اكذا ينقبض الوجه الذي سطع الاشراق منه والبهاء ؟
اكذا ينقصف القد الذي طبع اللين له والاستواء ؟
اكذا يستبسل الموت على غير شيء ؟ اكذا يسطو الفناء ؟

فالشاعر لم يكتف بالبيت الأول الذي لخص حالة (الذبول) ، بل عاد الى تفاصيلها مبتدئا بالوجه ، ثم ثنى بالقد ، ثم عاد في البيت الرابع الى تكرار الصورة الاولى التي طالعنا بها في البيت الأول . ولعل الشبيبي اقصرهم (نفسا) في ايراد التفاصيل . على العكس من الزهاوي والرصافي الذين هما (فرسا) الحلبة في هذا الشأن . وليس احرص من الرصافي على التفاصيل حتى التافه والسخيف منها ، يقول مصورا (السجن في بغداد)[٤٩٥] :

زر السجن في بغداد زورة راحم لتشهد للانكاد أفجع مشهد
محل به تهفو القلوب من الاس فان زرته فاربط على القلب باليد

فهل اكتفى بهذه الارشادات والنصائح ؟ كلا : وانما راح يصف السجن وكأنه أحد البنائين :

مربع سور قد احاط بمثله محيط باعلى منه شيد بقرميد
وقد وصلوا ما بين ثان وثالث بمعقود سقف بالصخور مشيد
وفي ثالث الاسوار تشجيك ساحة تمور بتيار من الخسف مزبد
ومن وسط السور الشمالي تنتهي اليها بمسدود الرياحين موصد
ثلاثون مترا .... الخ

وتستمر التفاصيل ، وعذرنا في ايراد هذا النص الردىء انه يمثل اقصى سلبيات الذاكرة الكلاسية وهي تحص التفاصيل وتحيط بالجزئيات على هذا النحو البارد الثقيل . ومن النتائج المترتبة على حالة (المتوهم) تكديس الصور وتراكمها على محمول واحد يدور حوله الشاعر . وهذه الظاهرة تشيع في صور هؤلاء الشعراء كسابقتها يقول الزهاوي :

(٤٩٤) ديوانه ١٧٤ .
(٤٩٥) ديوانه ٤٢ .

بـــيروت روح له لبنـــان جثمان فليحـــى للمجـــد بـــيروت ولبنان
بـــيروت نسر له لبنـــان اجنحة لبنان عـــين لهـــا بـــيروت انسان
بـــيروت بيـــت له لبنـــان أعمدة بـــيروت صرح له لبنـــان اركان
لبنـــان صدر من الآلام اضلعه بيروت قلب له في الضـــدر ارنان[٤٩٦]

ولا شك أن صورة واحدة تكفي لما اراده الشاعر ، لكن طبيعة الشرح والتأكيد هي التي دفعت الشاعر الى كل هذا التراكم والتكديس في الصور ، فاذا القارىء يضيق بتكرار الشاعر لمعنى واحد يحمل عليه كل تلك الصور التي رصها وتحكم فيها رابط عقلي بارد ، دون أن يفعل الخيال الحي فعله الحقيقي في صهرها من خلال عاطفة قوية ضمن منطق وجداني ، او فكرة واحدة تلم كل هذه الأجزاء .

وأهم ما يتبع ظاهرة تكديس الصور على محمول واحد ، كثـرة التشبيهات كما رأينا في أبيات الزهاوي ، فاذا وجدناه قد اسقط ادوات التشبيه وعنى بذكر المشبه والمشبه به ، فان الكاظمي حريص على ذكر اركان التشبيه وادواته :

ذهبـــوا كمـــا ذهـــب الصبا تلـــو الصبـــا المبتسم
مثـــل النجـــوم تناثروا خلل التـــراب المظلم
وتهافتـــوا مثـــل الفرا ش على احتمـــال المغـــرم [٤٩٧]

فاذا كان الكاظمي قد شبه المادي بالمعنوي مرة كما في البيت الأول ، فانه حرص على التشبيهات الحسية في البيتين التاليين . وظاهـرة التشبيـه بالمحسوس والمادي بارزة في نسيجهم . يقول الشبيبي :

ايـــد يؤثلن الثنـــاء وانعم لك في رقاب المسلمين جسام [٤٩٨]

ويقول الرصافي :

خاضما الدجى وظلام الليل مختلف صوت به الوجد مثل السيف مخترط[٤٩٩]

---

(٤٩٦) ديوانه الزهاوي ٣٦٣ .
(٤٩٧) ديوانه ج ٢ ص ٣١٢ .
(٤٩٨) ديوانه ١٨٧
(٤٩٩) ديوانه ٤٠٥

ويقول الزهاوي :

يا عدل انك انت محبوب لنا حتام هذا الصد والهجران[٥٠٠]

شبه الشبيبي (الثناء بالصرح العالي) وشبه الرصافي (الليل بالبحر ـ والوجد بالسيف المسلول) كما شبه الزهاوي (العدل بالحبيبة التي تصد وتهجر) .فتشخيص المعنوي هي الظاهرة المألوفة في صورة الشعراء ، ومن النادر جدا أن يجيء العكس كقول الشبيبي :

هواء أرق من العاطفات وماء الذ من السلسل
كأن الغصون وقد ازهرت تباشير عالمنا المقبل[٥٠١]

والواقع ان الطبيعة تجيء ـ كما مر بنا ـ مشخصة تشخيصا ماديا عند شعراء هذه المدرسة ، ومن هنا جأت صورهم تحمل طابع الخيال الحسي الخالص ، سواء في الصور البصررية التي مرت بنا أم في (الصور الصوتية) القليلة التي لا تتعدى (هديل الحمام) و (سجع البلال) وخرير الماء) وهي صور تقليدية يتناقلها الشعراء جيلا بعد جيل . يقول الرصافي :

نا الحمام وغرد الشحرور هذا به شجن وذا مسرور
في روضة يشجى المشوق ترقرق للماء في جنباتها وخرير[٥٠٢]

والغريب أن (خرير الماء) عادة لا يذكر الشعراء الا بالبكاء والدموع ، وهو تقليد لا معنى له ، كقول الشبيبي :

ما اخال الخرير والماء الا صوت حزن وعبرة مستهلة[٥٠٣]

وهي صورة مكرورة في قصائد الطبيعة عندهم . ومثلها بعثرة الضوء في أرجاء الصورة ، كقول الشبيبي :

---

(٥٠٠) الكلم المنظوم ١١٠ .
(٥٠١) ديوانه ١٧٢ .
(٥٠٢) ديوانه ٢٢٧ .
(٥٠٣) ديوانه ٥٣ .

طرقت وضاحية البلاد دجنة | والحر عبد والدنى املاك
فأضاء عنها البرق ينبض عرقه | سلكا عليه من السنا اسلاك
ضحك المحيط لوقعها وتبسمت | عن ثغر انجمها لها الافلاك[504]

وواضح عنصر الزخرفة والتزين الذي يعتمده الشاعر في درجات الضوء فهي قائمة في الأساس على القضاد الذي احدثه الشاعر في البيت الأول باستخدام الطباق (النهار ـ دجنة) و (الحر ـ عبد) ثم اهتمامه في البيت الثاني بالتكرار اللفظي (سلك ـ اسلاك) وحشد في البيت الثالث مجموعة الاستعارات (ضحك المحيط ـ تبسمت الافلاك ـ ثغر انجمها) . أما الالوان التي استخدمها فلم تتعد الأسود والأبيض لتأكيد التضاد .

وظاهرة الزخرفة في صور الطبيعة باستخدام الضوء قد تقود الشاعر الكلاسي الى استعمال الفاظ الزينة والبذخ والثراء كالماس واللؤلؤ والذهب والجواهر ليستعين بأضوائها كقول الرصافي مصورا نافورة :

يحكى عمود الصبح فيها آخذا | صعدا عمود النور حين ينير
ناديت لما ان رأيت صفاءه | والنور فيه مغلغل مكسور
هل ذاك ذوب الماس يجمد صاعدا | ام قد تجسد في الهواء النور
تتناثر القطرات في اطرافها | فكانما هي لؤلؤ منثور
ينحل فيها النور حتى قد ترى | قوس السحاب لها به تصوير[505]

بالرغم من أن هذه الصور تمثل حالة الايهام احسن تمثيل من ربط عقلي وترتيب بطيء ، وتفاصيل ، وتكديس في الصور وتزيين وزخرفة وشرع وايضاح ، فان ما يهمنا فيها الآن ، ان الأضواء لا تنبع في هذه الصور من احساس الشاعر الباطني وتلوينه للاشياء ، وانما هي نابعة من رؤيته الصرية ومرتبطة بالاشياء في مظهرها الخارجي ، فهو يعيد تجميع الأضواء ورصفها على الأشياء كما هي في الخارج . وحينما تختلط عليه في شكلها الخارجي ـ وهي كثيرة ومتنوعة ومتناقضة في الألوان فانه يقع في حيرة من أمره ، فلا يجد وسيلة للخلاص غير دعوة العقل والمنطق لترتيب هذه الألوان ووضعها في المواضيع المألوفة عند الآخرين ، كالذي فعله الرصافي في قوله :

---

(٥٠٤) ديوانه ٥٢

(٥٠٥) ديوانه ٢٢٨

بحيث ترى حمر الطرابيش خالطت — برانيط سودا كالسلاحــف أورقا
وتلقى الوجوه البيض حمرا خدودها — وتلقى العيون السود والاعين الزرقا
خدوده جرى ماء الشبيبــة فوقها — ففيه عقول الناظرين من الغرقى[٥٠٦]

الشاعر يقدم صوره وفق الترتيب الكلاسى ، فبدأ (بأشرف) المناطق وهو الرأس وفيه (الطرابيش والبرانيط) وقد اختلط اللونان فاوقعه ذلك في حيرة ، وعليه أن يجد جمعا منطقيا لهما ، فلم يجد امامه ـ لأن الصورة لم تنبع من عاطفة حادة وانصهار في لحظة خاطفة ـ سوى (السلاحف) واذا لم يوفق القارىء فيما يقصده الشاعر ـ وهو لن يوفق حتما ـ فليأخذ مشبها آخر هو (الحمامة الورقاء) ثم ينزل من الرأس الى (الخدود) مستخدما اللونين الأحمر والأبيض وكأنه يصف دمية لا انسانا ، لكنه حريص على التفاصيل والعيون الوانها مختلفة فالأولى ان لا يفوته شيء من الالوانها أولا ثم يعود لصورة الخدود فيربط بين (ماء الشبيبة) وبين (غرق) العقول ، وهي المفاجأة التي يستخدمها الشاعر لاثارة الاعجاب والدهشة في قارئه الذي سيكتشف في أول مراجعة وتأمل لاركان اللوحة برودة العقل وهو يقوم بربط الصور والتشبيهات وسيجد أن لفظة (فوق) تكشف عناصر الصنعة في الشطر الأول فماء الشباب لا يجري في الخدود وانما فوقها وتكشف (من) ـ التبعيضية ـ أن هناك غرقى آخرين لم يذكرهم الشاعر ، لانهم في الواقع غير موجودين ، وانما هو خيال صناعي ومخيلة تزيينية يملكها الرصافي وسائر شعراء هذه المدرسة ، وان كنا نفرقها عن مخيلة شاعر القرن التاسع عشر ، بصفة المهارة واتسامها بقدر من الحذاقة .

(١٩)

مر بنا ان الخلاف كان واضحا بين شعراء المدرسة الكلاسية حول القافية. فلقد نادى الزهاوي، وفي فترات متباعدة، بالغائها ودعا الى (الشعر المرسل) بينما هاجم الرصافي هذا اللون مؤكدا دور القافية في حين سكت الكاظمي والشبيبي مواصلين النهج التقليدي في استعمالها. واذا ما أخذنا بمقولة اليوت في حديثه عن ثورة ورد زورث «كل تغير جذري في الشكل الشعري يحتمل ان يكون امارة تدل على تغير اعمق حادث في المجتمع وفي الفرد[٥٠٧]»،

(٥٠٦) ديوانه ٢٢٩ .
(٥٠٧) ت. اس. اليوت الشاعر الناقد ـ ماثيسن . ترجمة د. احسان عباس ١٨١ .

فسنجد انفسنا امام تناقض واضح في الأمر عند الزهاوي في دعوته الى طرح القافية. اذ دعا الى ذلك ايام الحكم العثماني وقبل الحرب الأولى، ونشر قصيدته التي سماها (الشعر المرسل)[٥٠٨] في ديوانه الأول المطبوع عام ١٩٠٩ في الوقت الذي لم يكن المجتمع العراقي ـ كما مر بنا ـ ولا الزهاوي قد اصابهما تغير جذري يذكر.

ولسنا نريد تحقيق السبق التاريخي لأول شاعر نظم قصيدة الشعر المرسل، اهو الزهاوي ام ابو حديد أم توفيق البكري الذي يرجح العقاد انه أولهم[٥٠٩]، انما الذي يعنينا مدى تأثير هذه المحاولات في الشعر في العراق. فاذا كان ابو حديد وباكثير وأبو شادي وشكري وشيبوب قد استغلوا هذا اللون من النظم في مجموعة من المحاولات القصصية وكتابة الاوبريت ونقل بعض الملاحم والمشاهد الدرامية من الشعر الاوربي[٥١٠]، فان الشعر العراقي لم يفد شيئا من ذلك. ولعل الزهاوي نفسه لم يقدم سوى قصيدة ثانية سماها (بعد الف عام)[٥١١] وغبار معركة سريعة خاضها في العراق عام ١٩٢٥.[٥١٢] وانتهى الأمر به بعد ذلك الى التردد في دعوته في مهاجمة القافية، والاعتدال في رفضها، مطالبا بالسماح للشعر المرسل.. «ان يوجد الى جانب المقيد وان يكون هذا النوع خاصا بالقصص والوصف والجدل والحكم[٥١٣]».

أما قصيدتاه اللتان اشرنا اليهما، فان اختفاء القافية فيهما لم يغير شيئا من رداءتهما، او يضيف شيئا ذا بال للقصيدة التقليدية. جاءت الاولى مجموعة من الأبيات لا رابط بينها مطلقا، كل بيت مستقل بنفسه يحمل رأيا من آراء الزهاوي أو حكمة من حكمه الساذجة على هذه الصورة:

---

(٥٠٨) الكلم المنظوم ١٤٩ .

(٥٠٩) انظر مقالته (في الشعر العربي) مجلة الرسالة العدد ٥٤١ نوفمبر ١٩٤٢ ، وللاستزادة انظر (فصول من النقد عند العقاد ـ محمد خليفة التونسي ٣١٠) .

(٥١٠) انظر تفاصيلها : مقالة دريني خشبة (الشعر المرسل وشعراؤنا الذين حاولوه) مجلة الرسالة العدد ٥٤٠ نوفمبر ١٩٤٢ .

(٥١١) اللباب ٢٨٠ .

(٥١٢) انظر تفاصيل هذه الناقشات والمعارك الادبية التي شارك فيها روفائيل بطي (مجلة الحرية تموز ١٩٢٥) ، ومحمد بهجة الاثري (جريدة المفيد عدد ٤١٣ لسنة ١٩٢٥) ، وتوفيق السمعاني ـ المصدر السابق العدد ٤١٩ ، وابراهيم ادهم الزهاوي ـ المصدر نفسه العدد ٤١٧ ، وعبد الرزاق الناصري وبعض الأسماء المستعارة ـ جريدة العالم العربي الاعداد ٣٧٨ ـ ٣٩٠ لسنة ١٩٢٥ .

(٥١٣) مجلة الهلال ج ٨ يونيو ١٩٢٧ ص ٩١٣ .

لموت الفتـى خـير له من معيشة يكون بها عبئا ثقيلا على الناس
وانكد من قد صاحب النا س عالم يرى جاهلا في العز وهـو حقير

أما الثانية (بعد الف عام) فقد حاول ان يربط بين الابيات من خلال تصوره للعالم بعد الف عام، جمع في هذا التصور كل آراء افلاطون واصحاب المدن الفاضلة في متناقضات مضحكة وبأسلوب تقريري بارد كقوله عن سكان الارض بعد الف عام:

ولا موت حتف الانف للمرء فيهم ولا مرض يرجو الفتى منه ابلالا
لكل امرىء منهـم جنـاح كطوله فينشره امـا اراد ويطويه

وهكذا لم يكرر الزهاوي تجربة الشعر المرسل حتى في نظمه مطولته (ثورة في الجحيم)[514] البالغة ٤٣٣ بيتا. وانتهى الأمر به وبالرصافي الى الأخذ بأوسط الحلول في استخدام نظام المقطع في مثنيات ومزدوجات وما يشبه الموشحة، دون أن يكون لتغيير قافية المقطع علاقة خاصة بتغير المعنى أو تطور في الفكرة أو تبدل في الجو، وانما كانا يلجآن الى هذا الاسلوب حين تطول القصيدة اما تخلصا من التكرار والضعف، أو ارتياحا من تكرار القافية الواحدة كالذي فعله الزهاوي في بعض قصائد المناسبات[515]. والمهم في قضية القافية عنده، وان غيرها الشاعر بين آونة وأخرى، أنها لا تعد مظهرا هاما من مظاهر الشكل في تجربته ومضمونه، فهي ليست أكثر من عنصر تزويقي يغيره الشاعر في كل مرة كلما عنت له خاطرة، أو نقل صورة، أو استملح فكرة في مثنيات أو مربعات أو مخمسات وهكذا.. فهي لا تعني شيئا ذا دلالة خاصة في هيكل القصيدة وبنائها. ولعل ما يؤكد رأينا طريقة استخدام هؤلاء الشعراء جميعا للقافية الواحدة التقليدية في قصائدهم. فهم لا يختارون قوافيهم اختيارا دقيقا، وقلما يفرقون بين القافية الجيدة النفاذة، والرديئة المملة. ولعل تقسيم القدامى للقوافي (الذلل) و(النفر) و(الحوش)[516] ما يوضح اهتمام الشاعر القديم بجياد القوافي وسيئاتها. فمن القوافي التي استحسنها القدماء واجاد فيها الشعراء ليسرها وسهولة مخرجها فسموها بـ (الذلل) قوافي الباء والتاء والدال والراء والعين والميم والياء حين تلحق بها الف الاطلاق. وعلى العكس منها ما

---

(٥١٤) الاوشال ٢٩٣ .
(٥١٥) انظر على سبيل المثال : قصائده (مصرع شوقي) الاوشال ١٨٧ و(يا ام كلثوم) الاوشال ١٩٣ و(اتينا محتفلين) اوشال ٢٧١ و(الذكرى الالفية) الاوشال ١٨٤ .
(٥١٦) انظر المرشد الى فهم اشعار العرب ـ عبد الله الطيب المجذوب ج ١ ص ٤٤ وما بعدها

سموه بالقوافي الحوش وهي الخاء والذال والثاء والشين والظاء والغين. وبين هذين الحدين من الجودة والرداءة هناك القوافي النفر والقصائد الجياد التي بنيت عليها قليلة، كقوافي السين والصاد والضاد والطاء والواو. وحين نعرض قوافي شعراء الاتجاه الكلاسي على أحكام القدامى في اختيار القوافي، فسنجدهم على قدر كبير من سوء الاختيار في الوقوع على القوافي الجياد، أو في استغلال السهل البسيط منها استغلالا ذكيا يثري نغم القصيدة وينسجم مع حركة القافية حين تتكاوس أو تتراكب أو تتدارك أو تتواتر أو تترادف[٥١٧].

فقافية التاء السهلة، كثيرا ما تحاماها الشعراء القدامى، لا بسبب هذه السهولة ولكن بسبب ما تشيعه من رتابة وجمود وبخاصة اذا ركبت حركة المتواتر ،فسرعان ما يقع الشاعر في جموع الالفاظ السالمة وغير السالمة مما جاءت على صيغة التأنيث مثل (العاقلات ـ الفاضلات ـ النكبات... الخ). ولعل ذلك كان سببا كافيا عند المتنبي لكي يتحاشاها على هذه الصورة. فليس من قصائده على قافية التاء سوى قصيدة واحدة اضاف اليها هاء الوصل والف الاطلاق كقوله فيها:

أوفى فكنت اذا رميت بمقلتي بشرا رأيت ارق من عبراتها[٥١٨]

وبذلك كسر جو الرتابة والخمول الذي كان ينتظر قصيدته لو تركها تركب المتواتر. أما شعراء المدرسة التقليدية، فغرامهم بقافية التاء في حركة المتواتر غرام عجيب فللرصافي ثماني قصائد، اربع منها من مطولاته المعروفة، ابرزها (سوء المنقلب)[٥١٩]:

بغداد حسبك رقدة وسبات ما أو تمضك هذه النكبات

وجاءت القصيدة من المتواتر، فلم يترك الرصافي جمعا من جموع التأنيث السالمة وما الحق بها الا وجاء به، وهكذا راح يجمع (الضوضاة) الى (القذارات) و(الملتطمات) الى (الغلات) و(الخربات) الى (الاثبات). وله ثانية أسوأ من سابقتها ولم ينفع ما غيره من الوزن (اذ جاء بها من البسيط بعد ان كانت الاولى قد جاءت على الكامل، ولم يفلح كسر الروي بعد ان كان مضموما

---

(٥١٧) المتكاوس : كل قافية توالى بين ساكنيها اربع حركات مثل (في كتبهم) والمتراكب ثلاث مثل (شعر كمو) والمتدارك : توالي حركتين (تسعركم) والمتواتر وقوع حرف متحرك بين ساكنيها (شعري) والمترادف القافية حين يجتمع ساكناها (شعور)

(٥١٨) ديوانه ج ١ ص ٢٢٥

(٥١٩) ديوانه ١٠٥

في الأولى) في انقاذ القصيدة من هذا الجمود والضيق الذي يصدم القارىء وهو يقف في نهاية كل بيت عند لفظة جامدة استنزفت حيويتها وطاقتها لكثرة استعمالها اليومي امثال (اجتماعات ــ المرارات ــ سكارات ــ المضرات ــ كاسات ــ الحماقات ــ اعتذارات ــ خرافات ــ سفاهات ــ المساواة ــ الجماعات... الخ).

وللزهاوي مجموعة غير هينة من هذه التائيات الرديئات امثال (جواب معترض)[٥٢٠] (الموت)[٥٢١]، (هزأوا بهن)[٥٢٢]، (الى ملك الافغان)[٥٢٣]. وأسوأها على الاطلاق قصيدته (نفثات)[٥٢٤] التي يقول فيها:

ان كنــت طرت فقــد طــارت قبلــك الحشــرات

وفيها جمع في قوافيهــا (الفجــوات ــ الحركــات ــ الغلطــات ــ السلحفاة ــ الكرات) وللشبيبي اربع تائيات سلمت من فخ الجموع المنتهية بالالف والتاء. اذ استخدم في الأولى قافية المتدارك مع ضم الروي:

نظرت بني الدنيا فاسررت انها
على الشر لا تنفك تجري النحائت[٥٢٥]

واستخدم في الثانية الف الاطلاق:

زدنــاك عامــا ووقتنــــاك توقيتا حاسب بنيك وعاملهم بما شيتا[٥٢٦]

أما الثالثة التي يقول في مطلعها:

ألا ليت شعري ما ترى روح احمد اذا طالعتنا عن غد أو اطلت[٥٢٧]

فلعل مما انتشلها من وهدة الجمود ان هذه التائية جاءت مكسورة في قافية المتدارك ومثلها كثير في قصائد القدامى، ولعل الشبيبي في قصيدته لم يخرج عن النظر الشديد الى قوافي الفرزدق في واحدة من تائياته الثلاثة المعروفة، الاولى التي قالها في هريم المجاشعي الذي قطع يد يزيد بن المهلب:

---

(٥٢٠) الكلم المنظوم ١٦ .
(٥٢١) الكلم المنظوم ٧٩ .
(٥٢٢) الديوان ٣٠٩ .
(٥٢٣) الاوشال ٢٢ .
(٥٢٤) الاوشال ٣٦ .
(٥٢٥) ديوانه ٧٢ .
(٥٢٦) ديوانه ٧٥ .
(٥٢٧) ديوانه ١٠٧ .

احل هريم يوم بابل بالقنا * نذور نساء من تميم فحلت[٥٢٨]

والثانية في هجاء الطرماح:

لقد هتك العبد الطرماح ستره واصلى بنار قومه فتصلت[٥٢٩]

ولم تسلم التائية الرابعة للشبيبي من رتابة قافية المتواتر والجموع المنتهية بالألف والتاء[٥٣٠]. ويكاد الكاظمي ينفرد بين مجموعة الشعراء في تحامي هذه التاء السهلة الظاهر، ذات الفخاخ الكثيرة. فاذا نحن لا نجد في مجموعته الشعرية الاولى نموذجا واحدا لهذه القافية. ونقرأ في مجموعته الثانية قصيدة واحدة ليست من مطولاته جاءت على هذا النمط، وهي سيئة كزميلاتها ومطلعها:

عاقني عن لقا الحبيب المواتي والكريم المحيط بالمكرمات[٥٣١]

وهكذا جاءت تترى (الطاعات ـ الساحات ـ البركات ـ الصالحات ـ الأموات ـ اللذات ـ الآفات... الخ). ولعل ندرة هذه التاء في ديوان كل من الشبيبي والكاظمي راجع الى شدة نظرهما الى القدامى وتمكنهما من حفظ القديم وضبطه والدوران في حلقته اكثر بكثير من الرصافي والزهاوي.

تلك قافية التاء، وهي تعد من القوافي الذلل لسهولة مأخذها. وهي في الوقت نفسه شرك مروع سرعان ما يسقط فيه الشاعر غير المقتدر.

أما القوافي النفر فقد أكثروا منها، الا أنهم لم يتورعوا عن ركوب سيئاتها للسبب الذي قدمناه، وهو انهم لم يلتفتوا للقوافي باعتبارها جزءا هاما له علاقة متشابكة ومعقدة بالنسيج من جهة، وبالتجربة والمضمون من جهة أخرى. فهم يركبون القوافي لأن القدماء ركبوها.

فالطاء يركبها الرصافي في سذاجة مرتين، مرة في قصيدته (في المسرح)[٥٣٢] فلم يطاول بها وانبهر نفسه في عشرة ابيات. وطاول في الثانية (في ليلة نابغية)[٥٣٣] فبلغ اثنين وثلاثين بيتا، كدس فيها كل كلمة سيئة آخرها (ط) فأوردها قافية كقوله:

---

(٥٢٨) ديوانه ج ١ ص ١٣٢ .

(٥٢٩) المصدر نفسه ج ١ ص ١٣٥ وانظر الثالثة التي قالها في مدح الحجاج وهي كسابقتها في نوع القافية وحركتها .

(٥٣٠) ديوانه ١١٣ .

(٥٣١) ديوانه ج ٢ ص ٢٧١ .

(٥٣٢) ديوانه ٥٤٧ .

(٥٣٣) ديوانه ٤٠٥ .

تراه يشخر عند الاكل من جشع كأنما هو عند الأكل يمتخط

وهناك أسوأ منها مثل (ثلطوا ــ ضرطوا ــ مخترط... الخ).

أما القوافي الحوش، فهي أقل القوافي صلاحية وطواعية للشعر واجوائه. وكثيرا ما يتحرج الشاعر الجيد من الاقتراب منها. فالمتنبي ــ مثلا ــ لم يستعمل قوافي الخاء ولا الثاء ولا الظاء ولا الغين مطلقا. وحين ركب الذال مرة واحدة في قصيدته ذات المطلع:

امساور ام قرن شمس هذا ام ليث غاب يقدم الأستاذا[٥٣٤]

فانه اضطر الى ان يجمع في قصيدته بين (الافخاذا) و(الكلواذا) الى جانب (الآزاذا) فكانت من سيئاته. ومثلها فعل في قافية الشين اذ ركبها مرة واحدة في قصيدته ذات المطلع:

مبيتي من دمشق على فراش حشاه لي بحر حشاي حاشى[٥٣٥]

ويمكننا ان نلاحظ الجناس وجموده المصطنع في هذا البيت. فاذا اضفنا الى ذلك ان المتنبي لم يتورع عن استعمال (المستجاش) و(الارتهاش) و(الغشاش) و(البشاش) و(الغياش) ادركنا سبب فشله في هذه القصيدة.

واذا كان الشاعر العظيم يقتحم القافية المستكرهة مرة واحدة على سبيل تطويعها ولي عنقها بصوره وموسيقاه واجوائه كالذي فعل المتنبي، وليس لنا أن نشير الى تعامل المعري في هذا الشأن، فقد كان الأمر عنده صنعة وتصنعا ــ فان الشعراء التقليديين سرحوا ومرحوا بين هذه القوافي السيئات، فجاءت قصائدهم مجموعة من العاهات ليس غير فالرصافي يركب قافية الثاء ثلاث مرات. يقول في (نفثة مصدور)[٥٣٦]:

لقد جاح هذا الشرق بعد اعتزازه جوائح اودت منه بالكرش والفرث

وجاءت قوافيه من هذا الصنف (العث ــ ارث ــ الثلث ــ كرث ــ منبث). وفي الثانية (الانكليز وسياستهم الاستعمارية)[٥٣٧] يقول:

كأنهم والناس عث وصوفه وهل يستقيم الصوف في غيثة العث

ولم ينس أن يجمع في قوافيه (الطث ــ البث ــ الفرث ــ الدث ــ الدعث...)

(٥٣٤) ديوان المتنبي ج ٢ ص ٨٢.
(٥٣٥) ديوان المتنبي ج ٢ ص ٢٠٧
(٥٣٦) ديوانه ٤٥٥.
(٥٣٧) ديوانه ٤٦٧.

وليس استخدام الزهاوي لقافية الثاء باحسن من استخدام الرصافي[538].

ويركب الكاظمي قافية الشين ركوبا قبيحا، فيبدأ قصيدته بهذا المطلع السيء:

اكتـــب هذا وانـــا في الفراش   وانملي من الضنـى بارتعاش[439]

ولم يفلح بحر السريع ولا تقييد القافية في انقاذ القصيدة. فلقد كان لاستخدام قافية المترادف مع الثاء سببا وجيها لان يتشبث بألفاظ مستكرهة امثال (انكماش ــ يطاش ــ فاش ــ بواش ــ ماش ــ تلاش... الخ).

واذا كانت قافية (الزاي) من القوافي النفر، فانها ستبدو اشد سوءا من القوافي الحوش حين يستخدمها مع الشاعر الرديء، والمتنبي على اقتداره وتمكنه لم يستطع أن يرتفع بزائيته الوحيدة ذات المطلع:

كفرنـدي فرنـد سيفـــي الجراز   لـــذة العـــين عدة للبراز[540]

فاذا نحن نقرأ بين قوافيه (ابراوز ــ الاقواز ــ الخازباز ــ الاهواز..) فكيف يمكن أن تجيء قصيدة الخنساء في رثاء اخيها وهي تقول:

تعرقنـــي الدهـــر نهسا وخزا   واوجعني الدهر قرعــا وغمزا[541]

ولا تقارن الخنساء بالمتنبي في الصنعة والاقتدار. وهكذا يمكننا أن نفهم سر التردي البعيد في قصائد الرصافي والزهاوي حين ركبا هذه القافية. ولعل أحدا لا يغفر للرصافي ما صنعه في قصيدته (تموز الحرية)[542] ذات المطلع:

اذا انقضى مارت فاكسر خلفه الكوزا   واحفل بتموز ان ادركـت تموزا

فقد جاء بكل خشاش الكلم امثال:

مبزوزا ــ مركوزا ــ ضيزى ــ عكاكيزا ــ راموزا ــ الشيزى ــ تهويزا ــ

---

(٥٣٨) انظر ديوان الزهاوي ــ على سبيل المثال ــ الصفحات ٣٣ ، ١٦٧ ، ٢٧١ .

(٥٣٩) ديوان الكاظمي ج ٢ ص ٢٤٠ .

(٥٤٠) ديوان ج ٢ ص ١٧٣ .

(٥٤١) شرح انيس الجليس في ديوان الخنساء ــ تحقيق الأب لويس شيخو اليسوعي . بيروت ١٨٩٦ ص ١٤٣ .

(٥٤٢) ديوانه ٣٨٨ .

موكوزا ـ مجنوزا ـ ارزيزا ـ ترزيزا... الخ[٥٤٣]

أما الزهاوي فقد أوقعه اسم الملك (غازي) شر موقع. فكما قال الرصافي في قصيدته الزائية المضحكة:

ابــو غازي قضى فاقيــم غازي فأنطقنـا التهانــي والتعازي[٥٤٤]

كذلك فعل الزهاوي فقال:

أكبــر بفيصــل من مليـك حازم وبنجله فخــر الامــارة غازي[٥٤٥]

وهكذا وجدنا في قوافيه (الممتاز ـ فاز ـ المهماز ـ لماز ـ الافزاز ـ... الخ).

واذا كان من حسنة تذكر في هذا الشأن فللشبيبي في مقطوعته القصيرة التي خفف من غلواء الشين وقافية المتواتر فيها استخدامه مجزوء الكامل، اضافة الى اطلاقه حركة النغم في الشين بالألف ثم الى العاطفة الساذجة ولبعض الصور الجميلة التي تذكرنا بنهج العباس بن الاحنف في الغزل العفيف، ولعل اجتماع كل هذه الأسباب قد خفف من عنف الشين وقحته، يقول الشبيبي:

يا معــرضا عنــي اشاح بوجهــه حاشاك حاشا
زرت العيــون لانني مهــدت اهدابــي فراشا

. . . .

يا واردي ماء الحياة تذكــروا انــا عطاشى[٥٤٦]

وهي مقطوعة لا نجد لها تكرارا في دواوين الشعراء، وانما نجد في دواوينهم كثرة من هذه القصائد السيئة. نضرب عنها صفحا لان الذي قدمناه ليس سوى أمثلة للتدليل على سوء اختيارهم للقوافي النابع من سوء فهمهم لدور القافية وموقعها من الشكل الفني. على أن قصائدهم لم تسلم من اخطاء فاحشة في القافية. ولعل هذه الأخطاء والمآخذ التي سنمثل لأبرزها يمكنها أن تعطينا فكرة مقاربة عن ثقافة الشاعر، ومقدار اطلاعه في مجال عمله ومدى اقتداره وامتلاكه لأدوات فنه. والذي نراه ان دراسة القافية لا تنصب على درجة اجادة الشاعر في اختيار قوافيه فحسب، وانما العناية ايضا بمقدار نجاحه في ادخاله القافية ضمن نسيج البيت كله، ذلك ان القافية في الشعر

---

(٥٤٣) وانظر قصائده الاخرى (العلم والاجازة فيه) ٨٨ و(عند سياحة السلطان) ٤١١ و(في يوم ابي غازي) ٣٣٤ وكلها من هذا الرديء المصنوع.

(٥٤٤) ديوانه ٣٣٤.

(٥٤٥) الاوشال ٢١٥

(٥٤٦) ديوانه ١٤٥.

العربي الكلاسي انما تمثل في الواقع سمة بارزة جدا في العمل الشعري. فهي ليست المحطة النهائية لتنظيمات المقاطع الداخلية ونهاية للمعنى الذي يريده الشاعر وحسب، وانما هي أيضا اللمعة الاخيرة التي تطالعها عين القارىء وتقف عندها ذاكرته. بمعنى أن للقافية موقعا هاما طالما اهمله الشاعر الرديء وتنبه له الشاعر الجيد. فالبحتري ـ مثلا ـ في قصيدته الممتازة التي رثى بها ابا سعيد الثغري حين يقول:

وبرغم انفي ان اراك موسدا يد هالك والشامتون نيام[٥٤٧]

يستخدم كلمة (نيام) التي ضمت القافية[٥٤٨]، بحيث جاءت ملتحمة بنسيج البيت، لا من حيث معناه فحسب، انما من حيث اكتمال العنصر الموسيقي وارتباطه بالمعنى أيضا. فلقد مهد لحروف الكلمة جميعا، وبخاصة حرف الميم في الكلمات التي سبقتها فاستخدم (رغم انفي ـ موسدا ـ هالك) ثم جاءت (نيام) تلوينا جميلا يضاف الى اشعاعات تلك الكلمات المتقاربة في المعنى والصورة الشعرية وكلها تعطي معنى السقوط والانتهاء الى تراب الأرض.

واجمل من ذلك قول المتنبي في وصف فرسه اثناء القتال:

ومهجة مهجتي من هم صاحبها ادركتها بجواد ظهره حرم
رجلاه في الركض رجل واليدان يد وفعله ما تريد الكف والقدم

ففي البيت الأول: لا يريد المتنبي ان يفهمنا انه ادرك هذا العدو الذي يشبهه في طلبه (أي كل منهما يريد قتل صاحبه) وحسب، وانما اراد ان يربط المعنى كله بلفظة (حرم) التي وصف بها جواده، فكأنه في حرم آمن من عدوه وهو فوق ظهره، بحيث تبدو عملية ادراكه لمهجة عدوه عملية مفروغا منها. ثم جاءت كلمة (القدم) نهاية للبيت الثاني مرتبطة بنسيجه بعد أن مهد لها بالتفاصيل (رجلاه رجل ـ اليدان يد) ثم جاء لنهاية التفاصيل فاذا فعل هذا الجواد ما تريده الكف والقدم في آن واحد، ليست ارادة الكف وحدها ولا ارادة القدم وحدها.

ان كلمة القافية في القصيدة الجيدة يصعب زحزحتها عن تركيبة النسيج لان اضطرابين شديدين لا بد وان يبرزا في القصيدة، اضطراب وحدة نسيج البيت وتلاحمه، والثاني اضطراب موقع الكلمة بين مثيلاتها في

---

(٥٤٧) ديوانه ج ٢ ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨ .

(٥٤٨) ليست القافية هي الكلمة الاخيرة في البيت . وانما ـ على رأي الخليل ـ هي المقطع المتكون من اخر ساكن في البيت الى اقرب ساكن اليه مع المتحرك الذي يليه .

القصيدة. ولعل النقاد القدامى قد حصروا اهتمامهم في الجانب الثاني فعنوا عناية خاصة بأخطاء القافية من حيث تآلفها مع مثيلاتها من الكلمات القوافي فشددوا على قسم منها كالايطاء والاقواء والاصراف والاجازة والاكفاء ، لانها تشكل في الواقع نبوا ملموسا وخروجا واضحا تمام الوضوح عن سلاسة بناء القصيدة وتآلفها ولا سيما في محطاتها الأخيرة. فمن الاقواء قول الزهاوي من قصيدة (الصباح)[٥٤٩]:

ما احسن الصبح فياضا لناظره   يشوب ابيضه ظل من الغسق
حيي الطبيعة قد ابدت محاسنها   في ظلمـة ثم في الانـوار تنبثق

ولا شك ان جواب الطلب في اسم فعل الأمر (حي) قد اكتمل في الشطر الأول من البيت الثاني، وليس من المعقول ان الشاعر اراد المضارع (تنبثق) جوابا للطلب في الشطر الأول، ومعنى ذلك ان الروي جاء مكسورا في البيت الأول بينما جاء مضموما في الثاني فالنبو كبير بين الكسر والضم، ولذا كان العروضيون يصرون قائلين «.. والاقواء غير جائز للمولدين»[٥٥٠]. والواقع أن الاقواء خطأ لا يقع فيه الا المبتدئون في قرض الشعر، لذلك لا نجده ظاهرة منتشرة في دواوين الشعراء ، وانما نجد ظاهرة الايطاء أكثر شيوعا فالشاعر يعيد كلمة القافية نفسها لفظا ومعنى قبل سبعة ابيات من استعمالها الاول كقول الرصافي:

اذا لم تك الافكار في مصر حرة   فليس لمصر ان تكـرم شاعرا

ثم جاء بكلمة (شاعرا) بعد خمسة أبيات قائلا:

والا فعصر الجاهلية قبلنا   له السبق في تكريم من كان شاعرا[٥٥١]

والذي نراه أن القاعدة التي جاءت في تقاليد الشعر العربي، انما وضعها علماء القافية لمحاسبة الشاعر الرديء وضبط اخطائه فحسب، لان الشاعر الجيد قلما يعود الى الكلمة ذاتها فيوردها لفظا ومعنى. فهو يمتلك قدرة هائلة على التوليد كما يمتلك ـ في الأساس ـ قاموسا مليئا بالالفاظ التي تسعفه في الوقت الملائم. فاذا كرر اللفظة ذاتها، فانها لا بد أن تكون في موضع خاص دقيق، واستعمال في غاية البراعة يقصد اليه قصدا ولا يحيد عنه، كالذي نراه في قصيدة المتنبي العجيبة (الحب ما منع الكلام الألسنا)[٥٥٢]. اذ تكررت فيها

---

(٥٤٩) اللباب ٢٨٩ .

(٥٥٠) انظر : المختصر الشافي على متن الكافي ـ للشيخ محمد الدمنهوري ـ الطبعة الثانية . القاهرة ١٣٢٣ ص ٤٣ .

(٥٥١) ديوانه ١٣٦ .

(٥٥٢) انظرها في ديوانه ج ٤ ص ١٩٥

كلمة (المنى) مرتين دون ايطاء طبْعا. جاءت أوّل مرة في البيت الثامن على هذه الصورة من حسن التخلص:

ووقفت منها حيث أوقفنـــي الندى   وبلغــت من بدر بن عمــار المنى

ثم جاءت ثانية في البيت التاسع والعشرين وقد لخص المتنبي الموقف الحربي كله من جهة ويلغ بممدوحه اعلى مراتب العظمة والقوة من جهة ثانية:

والأمــر امــرك والقلـــوب خوافق   في موقــف بــين المنيــــة والمنى

ولا شك ان استعمال (الكلمة) جاء مختلفا تمام الاختلاف في كل مرة. في المرة الأولى يحس قارئه بأن كلمة (المنى) تمثل قمة الارتياح والغبطة ـ ولعل لهذه النونات السبعة والميمات الخمسة اثرا في ذلك ـ بعد جو الاحزان الذي اضفاه الشاعر على ابياته الأولى في مطلع القصيدة في حديثه عن فراق مخضبي بالالم والمرارة وقد لخصه ببيته المشهور:

انكــرت طارقــة الحـــوادث مرة   ثم اعترفــت بهــا فصارت ديدنا

وتجيء كلمة (المنى) في البيت الثامن نهاية لاحزان الشاعر. بينما نجدها في البيت التاسع والعشرين مرتبطة بأجواء الجناس والطباق معا هي ولفظة (المنية). فلا تمثل الموقف النفسي الذاتي للشاعر، فهو خارج اطار الصورة، بمقدار ما تمثل ممدوحه ومقدار رهبته وجلاله في صورة مرعبة متوترة غامضة، مختلفة تماما عن الجو الذي استعمل القافية ذاتها في المرة الأولى. بينما نجد الأمر لا يشبه ذلك عند شعراء الاتجاه الكلاسي في العراق. فهم اما يقعون في الايطاء التام لفظا ومعنى وجوا وترتيبا، بحيث يكشفون عن ضعف واضح في قاموسهم اللفظي كقول الشبيبي يخاطب صديقا له عاد من لندن:

ولي زفـــرة وحشيـــة لا اردها   اذ ذكرتـــك النفس يا متمدن

ثم يورد الكلمة ذاتها بعد خمسة ابيات قائلا:

خداع وكــذب وافتــراء وقسوة   وظلم اهــذا العالـم المتمدن[٥٥٣]

واما تجيء كلمات القوافي متقاربة جدا في اصولها واشتقاقها واستخدامها في المعنى ذاته، حتى ليكاد يشتم منها الايطاء المنفر. من ذلك مثلا استخدام الشبيبي لمادة (ورد) خمس مرات، اربع منها متقاربة:

وردت ميـــاه الرافديــن مغيرة   شقــر من القــب البطــون وراد

- (٥٥٣) ديوانه ١٢٨ .

ثم يقول بعد بيت واحد:

بردى وأودية الفرات ودجلة والنيل غص بمائك الوراد
حال العلوج من الاحامر بيننا وتعذر الاصدار والايراد
لا ساغ يا بردى الشراب ولا هنا عذب من الماء القراح يراد[554]

فالكلمات (وراد ـ الوارد ـ الايراد ـ يراد) كلها مشتقة من مادة واحدة وقد استخدمها الشاعر في معان متقاربة.

وظاهرة (شم الايطاء) شائعة في قصائد الشعراء، فالزهاوي يستخدم كلمة (طارا) قافية في قصيدة واحدة خمس مرات وفي معنى واحد وقد حافظ على القاعدة التي قعدها القدامى في الايطاء، لكنه لا يدري أي ضعف أصاب نسيج قصيدته[555]. والكاظمي يتخفى تحت جناح الضمائر المتشابهة في كاف الخطاب. والأصل في النظر الى هذا النوع من القوافي لكشف جودتها وحذاقة الشاعر عند القدامى، هو النظر الى مدى اعتماد الشاعر كاف الضمير، وتجنبها قدر ما أمكنه ذلك. فالمتنبي ـ مثلا ـ استخدم روي الكاف المفتوح في قصيدته. فجاء بالكلمة ذات الكاف الأصلية خمسا وعشرين مرة من أصل القصيدة البالغة أربعة وأربعين بيتا، والاهم من ذلك انه لم يجئ بكاف الخطاب لأكثر من ثلاثة أبيات متعاقبة بينما وزع الكاف الأصلية توزيعا مناسبا على سائر القصيدة. يأتي ببيتين كافهما اصلية:

وقد حملتني شكرا طويلا ثقيلا لا أطيق به حراكا
احاذر ان يشق على المطايا فلا تمشي بنا الا سواكا

ثم يعقبهما بثلاثة ابيات قوافيها ذات كاف ضميرية (ذراكا ـ اراكا ـ كفاكا)، ثم يجيء بثلاثة ابيات قوافيها تنتهي بكاف أصلية (الشراكا ـ ابتراكا ـ إحاكا) وهكذا[556]... بينما جاءت قصيدة الكاظمي تستخدم الكاف الضميرية خمساً وثمانين مرة، والكاف الأصلية ست عشرة مرة فقط. وأسوأ من ذلك ان كاف الضمير كانت تعقب اختها عشرات المرات، دون أن يحدث فيها الشاعر تغييرا:

حفظوا الوداد كما حفظت ودادهم ووفوا وكان وفاؤهم بوفاكا

---

(٥٥٤) ديوانه ٣٣ .
(٥٥٥) انظرها في اللباب ٣٣٩ .
(٥٥٦) ديوان المتنبي ـ شرح العكبري ـ السقا وجماعته ١٩٥٦ ج ٢ ص ٣٨٥ .

وتستمر القوافي متتالية على هذا المنوال (ينساكا ــ ذكراكا ــ قرباكا ــ يهواكا ــ يرعاكا ــ عداكا ــ ساكا ــ عيناكا ــ يزاكا ــ دعاكا... الخ)[557] فالكاف في كل هذه الكلمات القوافي ليست اصلية حتى ليشتم منها قارئها ظاهرة الايطاء.

ومن المؤكد ان هؤلاء الشعراء كانوا يقفون طويلا امام القوافي خوف الوقوع في شراكها، فلم يكونوا ينطلقون من مواقع الاقتدار والتحكم التام فيها، ولعل ما فعله الشبيبي والرصافي في محاولة الزام نفسيهما برويين على طريقة (لزوم ما لا يلزم)، يوضح لنا اهتزاز ضبطهم للقافية. فالشبيبي ينظم مقطوعة من خمسة ابيات لا غير يسميها (لزوم ما لا يلزم)[558] ولكنه يخطىء في فهم هذا الاسلوب. ففي أربعة أبيات يلتزم رويين هما (الجيم الساكنة) و(اللام المطلقة) كقوله:

حياتـــي هذه ليل اذا مت غدا يجلى

وباقي الأبيات الثلاثة (الرجلا ــ عجلا ــ عجلى) لكنه في البيت الثاني يقول:

ومـــا أس من الدنيا على شيء وان جلا

فقد أورد رويا آخر غير الجيم وهو اللام، كرره ساكنا ومتحركا، بينما جاء الجيم متحركا وليس ساكنا كما في باقي الابيات. وليس من المعقول ان الشاعر اراد التزام اللام والألف ــ مقصورة وممدودة ــ لان بعض هذه الالف اصلية وقد تصلح مثل (عجلى ــ يجلى)، الا ان ثلاثة منها ليست اصلية (جلا ــ الرجلا ــ وعجلا) وكل الف منها في هذه القوافي يسمى حرف وصل نشأ عن اشباع حركة الروي، وهو لا يعد رويا بأية حال من الأحوال.

وقريب من ذلك ما فعله الرصافي، اذ التزم في قصيدته (في ايلياء)[559] رويين هما: (الراء) و(الياء) المشددة فقال:

اری الایـــام ظامئـــة ولیست بغـــیر دم الانـــام تریـــد ریا
ولـــو لم تنـــو حربـــا ما تبدی بهـــا شکل الاهلـــة خنجریا

وتستمر قوافي القصيدة على هذا المنوال حتى تصل البيت السابع والعشرين:

اب في المجـــد اروع أحوزي نمـــى للمجـــد اروع احوزيا

---

(557) ديوان الكاظمي ج ٢ ص ٣٤٢ .
(558) ديوانه ١٢٧ .
(559) ديوانه ١٤٠ .

وبذلك اسقط احد الرويين وهو الراء وقد ابدله بحرف الزاي. وما كان أغناه والشبيبي عن كل هذا التمحل وتلك الصناعة التي لا يقدران عليها. ولذا، يمكننا أن نفهم تلك الاخطاء الاخرى في قوافي هؤلاء الشعراء. وسنكتفي بالاشارة الى اثنين منها لبروزهما ونبوهما في القصيدة بوضوح. الأول – ما يسمى بسناد الاشباع. كقول الرصافي[560]:

عقـــل وتجربــــة وجـــد زائد   هـــذي صفـــات حازهـــا المتقاعد

فقد جاء دخيل القصيدة مكسورا في معظم ابياتها، لكنه ورد مضموما في أكثر من بيت كقوله:

علمـــت تجاربكـــم وايقـــن رايكم   ان الحيـــــاة تعـــــاون وتعاضد

وقد يكون مقبولا عند علماء القافية اجتماع حركتين متقاربتين في الثقل كالكسرة والضمة، الا أنهم يستقبحون الحركتين المتباعدتين في الثقل كالفتحة مع الضمة أو الكسرة. وقد حقق الكاظمي هذا القبح فاستخدم الدخيل مفتوحا مع دخيل مضموم، بينما انتظم القصيدة كلها دخيل مكسور:

رجوعا الى حيـث الخـدور فأنتم   صنائع ربـات الخـدور النواعم
الى غيرنا او فابعثـوا غيركـم لنا   فما انتم الاكفاء عنـد التصادم

ثم قال بعد ستة ابيات:

فتلك بنـــو الطليـــــان يوم تلاءموا   على الشر والابطـــــال لم تتلاءم

وهكذا جمع الحركات الثلاث بشكل معيب[561]

أما الثاني – فهو كثير وشائع وكأن أيا من هؤلاء الشعراء يجهله كل الجهل، ونعني به (سناد التوجيه): وهو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروى المقيد. ولعل الخليل – وهو العمدة في هذا الشأن – قد لاحظ نبوا قويا في حركة ما قبل الروي المقيد، لان السكون في نهاية البيت يجعل السامع يميز حركات القافية بوضوح. ومن هنا فالخليل يعد سناد التوجيه عيبا غير جائز للشاعر في حالة جمعه بين حركتين متباعدتين في الثقل[562] بينما حفلت قصائد الشعراء التقليديين بمثل هذا الخروج كقول الرصافي في قصيدته (مكتبة

---

(560) من قصيدة (الى المتقاعدين) ديوانه ١٦٧ :

(561) ديوانه ج ١ ص ١١٨ – ١١٩ . وانظر للكاظمي جملة من هذا السناد ج ١ ص ٧ وج ٢ ص ٢٤ ، ١٢٥ ، ٣٢١ . وانظر خروج الشبيبي وجمعه بين دخيل مفتوح وآخر مكسور في القصيدة الواحدة ٦٣ – ٦٤ من ديوانه .

(562) المختصر الشافي – للشيخ الدمنهوري ص ٤٦ .

الاوقاف)[٥٦٣] وقد جمع بين الحركات الثلاث:

كمـــا ان ارواح من ألفوا قــد ابتسمــت كالتمــاع الشهب

ثم قال:

ونجمـــد في غفلـــة هكذا ونمـــرح في لهونـــا واللعب
ارى هؤلاء ضعـــاف العقول وان قد نراهــم غلاظ الرقب[٥٦٤]

(٢٠)

ان دراسة الموسيقى في الشعر تقتضينا الاشارة السريعة الى بعض الاعتبارات الأساسية. من ذلك ـ مثلا ـ التفريق ما بين (الايقاع) و(الوزن) و(التنغيم) و(اللحن). ويمكن تشبيه العلاقة ما بين (الوزن) و(الايقاع) بالعلاقة القائمة بين (الجزء) و(الكل). فالوزن صورة منضبطة من صور الايقاع، وهو أكثر الصور شيوعا في الشعر العربي، بمعنى ان الايقاع عبارة عن ترديد وتناوب متناسق للمقاطع يحسه الشاعر بفطرته احساسا غريزيا، فهو «الجذر الاولي لحالة الادراك عند الانسان»[٥٦٥]. اما الوزن فهو شكل من اشكاله ونمط من انماط ترتيبه، بحيث يمكن للشاعر العظيم ان يقترح اشكالا اخرى ان استطاع. أما التنغيم TONLITY فهو مفتاح رئيسي، أو مركز نغمي ثابت في البنية الصوتية للقصيدة، تبتعد عنه الموسيقى واليه تعود[٥٦٦] في محاولة تشكيل (اللحن) MELLODY ـ وهو مصطلح موسيقي ليس له ما يقابله في الشعر ـ الذي تبرزه القصيدة الاوربية. أما في الشعر العربي فليس هناك سوى الايقاع والوزن.

واذا كان الخليل الفراهيدى قد وجد خمسة عشر نمطا من انماط الايقاع سماها بحورا، كان قد مارسها الشاعر الجاهلي، فانه كذلك اوجد ـ وفق ترتيب الدوائر الخمس ـ انماطا اخرى مما لم يستعملها الشعراء آنئذ فسميت

---

(٥٦٣) ديوانه ٢٤٢ .

(٥٦٤) حفلت دواوين الزهاوي والكاظمي بهذا السناد وتكراره بشكل ملفت للنظر ، انظر ديوان الزهاوي (اللباب) ٢٩٨ والاوشال ١١٩ و ١٣٧ . وانظر ديوان الكاظمي ج ١ ص ٢٥٦ ، ٢٩٩ وج ٢ ص ١٠٣ ، ١٢٣ ، ١٩١ ، ٢٥٨ .

(٥٦٥) Goerge Whalley, Poetic process, London 1953, P. 202.

(٥٦٦) Ibid.

بالبحور المهملة ولم يحاول بعده الشعراء المشهورون استخدامها فظلت مهملة وفقد الشعر العربي بذلك طاقات نغمية بقيت معطلة يتوارثها العروضيون دون الشعراء. والواقع ان قضية (الجانب الصوتي) في الشعر اكبر من مدى نجاح الشاعر في استخدام البحر المحدد. ذلك أن للشاعر الجيد اساليبه الذكية والخَفية يستطيع بها ان يلون نسيجه تلوينا غاية في الجمال والحذاقة، بحيث تترك في نفوسنا ـ دون استئذان ـ ذلك (الارنان) و (التنغيم) اللذين يفعلان فعلهما السحري في نقل مضمون القصيدة وتوصيل تأثيراتها المطلوبة. وتتضح هذه الاساليب عادة في الاعمال الأدبية الرفيعة، وبخاصة في الشعر الغنائي بحيث يبدو الجانب الصوتي عاملا هاماً في البنية العامة للنسيج. فالمتنبي حين يقول:

فيا ليت ما بينـي وبـين احبتي　　　من البعد ما بيني وبين المصائب

فانه لم يستخدم هذه الياءات التسعة في البيت اعتباطا، كما أن هذه الألف المدودة التي جاءت مرتين في الصدر (ياليت ـ ما بين) ومرتين في العجز (ما بيني ـ المصائب) قد احدثت مجموعة من الارتفاعات الصوتية بعد الاحساس بانسيابية الياءات وانخفاضها في النطق. واذا كانت الهمزة في (أحبتي) قد جاءت في آخر مقاطع الصدر، فانها ترددت مرة أخرى في تناظر ممتاز فجاءت في آخر مقاطع العجز (المصائب). ثم الا يترك هذا التعاقب الخفي ما بين الياء والباء والتاء في البيت كله من اثر على وجدان السامع؟ ومما يلفت النظر استعمال حرف النون الذي جاء ثلاث مرات في العجز بينما جاء مرتين في الصدر، لكننا نحس ان الشاعر قد عوض هذا النقص بنقص مضاد حيث استخدم الياء في الصدر ست مرات، بينما استخدمها ثلاثاً في العجز وكأنه اقام نوعا من التوازن والتناغم والتشكيل ما بين الياء الخفية النطق حيث ينفتح الفكان والشفتان في اخراجها، بينما تتكور الشفتان وينغلق الفكان في نطق النون. واجمل من ذلك استعماله المتناظر لحرف الباء الذي جاء ثمانـي مرات في البيت اربعة في كل شطر. وينتهي السامع الى الأثر الجميل الذي يحسه في هذه الايقاعات الداخلية المتساوية التي أحدثها المتنبي فان المقطع (بين المصائب) يساوي المقطع (بين احبتي) والمقطع (فياليت) يساوي المقطع (من البعد) ويبقى المقطع (ما بيني) متساويا بالتكرار في الشطرين. والحق ان المتنبي يمثل قمة الشعر العربي دون منازع في استغلال الجانب الصوتي لخدمة نسيج القصيدة. ولعل أخطر اسرار شعره يكمن في هذا الجانب الخفي الذي لم يحسن شاعر عربي استغلاله وتوزيعه وتنويعه كاستغلال المتنبي له.

وحسبنا بعض الاشارات السريعة دون دراسة تحليلية لتوضيح ما نعنيه بقضية الجانب الصوتي. من ذلك اسلوب التكرار الذي يحسنه المتنبي في استخدام موسيقي ذكي كقوله:

فبعض الذي يبدو الذي انا ذاكر وبعض الذي يخفى علي الذي يبدو

ولاشك ان قارئه سوف يحس احساسا خفيا بتأثير التكرار، ومن ذلك قوله:

فباشر وجها طالما باشر القنا وبل ثيابا طالما بلها الدم

أما التقسيمات الايقاعية والمقابلة بين هذه التقسيمات، فهي ظاهرة بارزة بروزا شديدا في موسيقى نسيج المتنبي كقوله:

لهم أوجه غر، وايد كريمة ومعرفة عد، وألسنة لد
وأردية خضر، وملك مطاعة ومركوزة سحر ، ومقربة جرد

وكقوله:

ومن واهب جزلا، ومن زاجر هلا ومن هاتك درعا،ومن باقر قصبا

ومن استخدامه للطباق وتعاقب الحروف وتكرارها تكرارا موسيقيا قوله:

أتى مرعشا يستقرب البعد مقبلا وأدبر إذ أقبلت يستبعد القربا

اما استخدامه الجناس، ولا سيما الجناس الاستهلالي في تجاور وتآلف، ففي براعة واقتدار ممتازين كبيته المعروف:

ايا خدد الله ورد الخدود وقد قدود الحسان القدود

او يضيف الى هذا النوع من الجناس مجموعة من الالفاظ الطباقية:

وابعد بعدنا بعد التداني وقرب قربنا قرب البعاد

وللمتنبي اساليب عديدة جدا في ربط المقاطع واحداث بعض السمات الهارمونية في البيت الواحد او في مجموعة من الابيات، من ذلك قوله:

بما التعلل لا اهل ولا وطن ولا نديم ولا كاس ولا سكن

فلقد استخدم (لا) النافية استخداما خفيا لهذا الربط، بحيث تعتمد هذه الاداة على تلاحق التنوين في الاسم الذي يليها (لا اهل)، فلا يلبث القارىء الا أن يحس بأن النغم الداخلي في البيت لم يكتمل عند الوقفة الاولى، فينتقل الى الثانية

والثالثة وهكذا. وقد يستخدم (تاء الفاعل) مع التنوين لاحداث الربط المطلوب بين مقاطع الايقاع من ذلك قوله:

وهـول كشفـت، ونصـل قصفت ورمـح تركـت مبـادأ مبيدا

ومن أساليبه الخفية استغلاله لحروف اللين والمد مع الهاء البعيدة المخرج:

فليتهـا لا تزال آويه وليتـه لا يزال مأواها

وكذلك استخدامه التشديد والضغط على بعض الحروف لتمثل مراكز صوتية بارزة كقوله:

قد هون الصبر عنـدي كل نازلة ولين العزم حد المركـب الخشن

تلك بعض الأمثلة القليلة من شعر المتنبي سقناها للتدليل على اساليب الشاعر البارع وطرقه الخفية في استغلال الجانب الصوتي وادخاله نسيجه وغرضنا من هذه المقدمة ان نتساءل عن مدى استغلال الشاعر التقليدي لهذا الجانب، ومدى افادته من محاكاة المتنبي او غيره من القدامى في نسيجه وصنعته؟

الواقع اننا لا نلحظ شيئا ذا بال في هذا المجال عند شعراء العراق ويكاد الاهتمام بالجانب الصوتي عندهم يكون معدوما. ولعل اعجابهم الشديد بشعر المتنبي كان يوقعهم في حيرة شديدة حين يحاكون أجمل قصائده فاذا هم يكتشفون شيئا غريبا، انهم لم يصلوا الى نسيجه ومقدرته وخفاياه. ويجرب احدهم محاكاة القصيدة الواحدة، المرة تلو المرة ـ دون أن يتنبه الى التشكيلات الصوتية وخفاياها ـ فلا تكون النتيجة الا كسابقتها، يعارض الزهاوي ميمية المتنبي (واُحر قلباه) فيقول:

ليت الذي حاز بعض الناس من نشب
على مصالح كل الناس ينقسم

وقد نظر طويلا الى تمني المتنبي حين قال:

ان كان يجمعنـا حب لغرته فليت أنـا بقـدر الحـب نقتسم

فما الذي نجده في البتين من جوانب صوتية مؤثرة في النسيج. لا نجد في بيت الزهاوي أي نوع من النظام، أو الوحدة أو التناظر، او التشابه. الحروف لا تتعاقب ولا تتآلف موسيقيا، وحرف الزاي لا تأثير له بفقدانه التناظر، وكذلك حرف الشين. وليس للشدة اي تأثير حين استخدمها الشاعر مرة واحدة في العجز، وحرف القاف جاء مرة واحدة في آخر البيت بنبرة التشديد فوصل في النهاية دون تمهيد له أو تسهيل لمهمته وكأنه غريب طافح على النسيج، ولا نجد

سوى (بعض الناس) في الشطر الأول، يقابله (كل الناس) في الشطر الثاني وهو طباق لا طعم له، لا سيما وان تكرار (الناس) أضاع جيوية الكلمة وزاد في تدمير جو البيت لفظة (مصالح) المبتذلة. أما بيت المتنبي فسنجد ان فيه نظاما وتناظرا ممتازًا يتحكم البيت بحروفه ومقاطعه. فالنون تكرر ست مرات، ثلاثا في الصدر وثلاثا في العجز، والباء المشددة التي وقعت في الصدر (حب) كررها الشاعر في العجز (الحب)، وان الهمزة جاءت مرتين، في كل شطر مرة (ان ـ أنا) وكذلك جاءت التاء (غرته ـ فليت) وكذا الميم (يجمعنا ـ نقتسم) وكذا الراء (غرته ـ بقدر) وكذا اللام (لغرته ـ فليت)، أما القاف فلم تجيء غريبة طافحة في نهاية البيت، فقد مهد لها الشاعر بقاف قبلها في لفظة (بقدر) وهكذا...

والرصافي يتكيء محتذيا قصيدة المتنبي الشهيرة (لكل امرىء من دهره ما تعودا) فلا يلتفت الى فن المتنبي المحكم في ضبط الايقاع واحداث التنويع، وقهر سرعة اللحن وانفلاته، وانما هو يلتفت مبهورا الى معانيه الكبيرة وحكمته المركزة، وهو لا يعلم ان من اكبر اسباب جمال هذه الحكمة ونفاذها وتركزها شدة أسرها الموسيقي وتشابك الحانها وتعاطف مقاطعها. يقول الرصافي:

وأحسن الى من قد اساء تكرما ... وان زاد بالاحسان منك تمردا
وحب الذي عاداك ان رمت قتله ... فاني رأيت الحب اقتل للعدا
فليس مضرا في العلى بالذي ارئ ... على كل حال ان تحب من اعتدى

وهذه الأبيات مسخ وعبث بأبيات المتنبي المعروفة:

وما قتل الاحرار كالعفو عنهم
ومن لك بالحر الذي يحفظ اليدا

اذا انت اكرمت الكريم ملكته
وان انت اكرمت اللئيم تمردا

ووضع الندى في موضع السيف بالعلا
مضر كوضع السيف في موضع الندى

ان الرصافي يجهل ما فعله المتنبي حين كرر حرف اللام بتعاقب ذكي سبع مرات في البيت الأول. ثم قلل من تكراره في البيت الثاني ليكرر الهمزة سبع مرات، وفي قافية البيت الأول ادخل حرفا جديدا لم يستعمله هو حرف (الدال) وكذلك جاءت قافية البيت الثاني تحمل هذا الحرف. وقد احاطه المتنبي في البيتين بمجموعة الحروف التي كثر ترددها في كل بيت. احاطه في قافية البيت الأول باللام والياء. واحاطه في قافية البيت الثاني بالتاء والميم والراء، هذه الحروف التي كونت قافيتي البيتين جاءت بنسب دقيقة متساوية في كل شطر. والأغرب

من ذلك ان البيت الأول ضم حرف (التاء) مرة واحدة، جاء في أول كلمة (وما قتل). ثم جاء البيت الثاني حافلا بحرف التاء (ست مرات) وكأنه يمهد لنبرته الخفية المدغمة أولا ثم يستغل طاقته بأكثر ما يستطيع في البيت الذي يليه. لكن هذا التآلف والترتيب والتعاقب ما بين الحروف لا يصرف نظر المتلقي عن التقسيم الموسيقي الذي احدثه الشاعر في شطري البيت الثاني حين انهى كل شطر بفكرة. الا أن الشطرين ظلا مرتبطين بروابط خفية. واهم هذه الروابط ان الشاعر كرر مقطعا كاملا برمته (اذا انت اكرمت) في الشطر الثاني ـ ثم استخدام حرف التاء بحيث دخل جميع كلمات البيت عدا اثنتين قصد الشاعر الى ذلك بالتأكيد، لأنه احدث بينهما علاقتي طباق وتجانس، وكأن هذين اللفظين (الكريم ـ اللئيم) قد اصبحا مركزين صوتيين حدد الشاعر مكانهما في البيت بدقة (الكلمة الرابعة في كل شطر) وبذلك كسر بهما رتابة التكرار في البيت أولا ورتابة التاء التي استولت على جو البيت ثانيا. أما البيت الثالث فهو عصارة كل تلك الأساليب التي احدثها في البيتين السابقين، فقد جاء بالتكرار اولا وبطريقة جديدة مستخدما مقطع البدء (ووضع الندى) مقطعا للنهاية في مناسبة جميلة. ثم ربط شطري البيت بمركز صوتي هو كلمة (مضر) التي توسطها حرف الضاد الواقع بين ضادين سبقاه (وضع ـ موضع) وضادين لحقاه وهكذا تكرر الضاد خمس مرات وبنفس النسبة تكررت الحروف (الواو) و(العين). واجمل منه تكرار الكلمات (وضع ـ الندى ـ موضع ـ السيف) اذ جاء بكل منها مرتين، ولكنه احدث تبديلا في بعض المواضع الدقيقة. فاذا كان قد اضاف المصدر (وضع) للندى.واسم المكان (موضع) للسيف في الشطر الاول، فانه غير التركيب في الشطر الثاني ليحدث تغييرا موسيقيا خفيا، فابدل الاضافات فقد اضاف المصدر للسيف هذه المرة كما أضاف اسم المكان للندى، والواقع ان اللغة ـ كما يبدو ـ لا تستطيع ان تحدث وحدها (الوضع الرنان) في النسيج، الا أن الشعر باستخدامه هذه الأساليب يبدو وكأنه بعد اضافي للغة ذاتها.٥٦٧

أما الرصافي، فيمكننا الاشارة فحسب الى سوء استخدامه للطباق في قوله:

وأحسن الى من قد أساء تكرما   وان زاد بالاحسان منك تمردا

فقد اثبت اللفظتين المتطابقين (احسن ـ اساء) في الشطر الأول، وحين انتهى تأثيرهما في نصف البيت اضطر الى اعادتهما تقربا في النصف الثاني. وكذلك

(٥٦٧) Whalley, Poetic process. P.202.

فعل في البيت الثاني فجاء بالفعلين المتطابقين (حب ـ عاداك) واضطر لتكرارها في الشطر الثاني. ثم نجده وقد اقحم في البيت الثالث لفظ (العلى) اقحاما دون أن يمهد له في البيتين السابقين لا في المعنى ولا في التشكيل الصوتي. ونكاد نحس في البيت الثالث ببصمات المتنبي بارزة في معنى البيت والفاظه وقد استخدمها الرصافي بأسلوبه الاعتباطي مدخلا الفاظا ليست متوقعة في سياق المعنى ولا هي من مستلزمات شد النسيج شدا موسيقيا مثيرا كقوله (على كل حال) و(بالذي ارى) ونكاد نحس في قافيتي البيتين الثاني والثالث نوعا من شم الايطاء في قوله (العدا ـ اعتدى). وهكذا جاءت قصائد شعراء هذه المدرسة وقد ضيعت أسلوباً هاما من أساليب الموسيقى والتشكيلات الصوتية في النسيج.

(٢١)

ولا يتبقى لنا من قضايا الجانب الصوتي عند هؤلاء الشعراء سوى دراسة الأوزان والبحور. والوزن اول ما يجبه متلقي القصيدة، وهو بهذا المعنى السمة الأكثر بروزا من كل (مواد) بنائها. وتكاد تأثيراته ومهماته تعني طرفي العمل الشعري: الفنان من جهة والمتلقي من جهة ثانية. فهو بالنسبة للمتلقي «يطيل لحظة التأمل عنده، تلك اللحظة التي نكون فيها بين اليقظة والمنام والتي هي لحظة الخلق الوحيدة، بواسطة دفعنا الى رتابة جذابة، في الوقت الذي تجعلنا يقظين بواسطة التنويع لتبقينا في حالة، ربما حالة من النشوة الحقيقية والتي يتحرر فيها العقل من ضغط الارادة..»[٥٦٨].

وبالنسبة للشاعر، فان العلاقة ما بين (اللغة) التي يستخدمها و (الوزن) تبدو علاقة ملتحمة في النص الجيد، ذلك لأن الوزن في واقع العملية الشعرية «ينظم الخصائص الصوتية للغة، ويضبط الايقاع في النثر، ويقربه من التساوي في الزمان، وبالتالي فهو يبسط الصلة بين اطوال المقاطع الهجائية فضلا عن كونه يبطىء التوقيت ويطول احرف المد بغية عرض لون الطبقة الصوتية او النغمة المحدودة...»[٥٦٩] ومن هنا، فان الالفاظ لا تستغني عن الوزن في الشعر، لأن الوزن يؤكد دور الكلمة ويدعم فاعليتها اذ يبرزها، ويوجه الانتباه اليها بحيث تبدو علاقة الكلمة جد وثيقة.[٥٧٠] ان قضية (الوزن) لم

---

(٥٦٨) Ibid. P.204.

(٥٦٩) نظرية الأدب ـ رينيه ويليك واوستن وارين ـ ترجمة محي الدين صبحي ص ٢٢٥ .

(٥٧٠) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

تعد، من وجهة نظر حديثة، تعني الاهتمام بعنصر من عناصر الشكل ذلك ان المشكلة القديمة (الشكل والمضمون) قد حلت حلا جماليا معقولا، اذ اعتبرت كل العناصر المحايدة جماليا (مواد) في حين اطلق على الطريقة التي أحرزت بها بقية العناصر فعاليتها الجمالية اسم (بنية). ومعنى ذلك ان (المواد) عادت لتشمل عناصر كانت تعد سابقا جزءا من المضمون وعناصر كانت قد اعتبرت في السابق شكلية. أما (البنية) فمفهوم يشمل كلا من المضمون والشكل بقدر ما ينظمان لأغراض جمالية. ومعنى ذلك ان العمل الفني قد اعتبر اذن نظاما كليا من الشارات أو (بنية) من الاشارات تخدم غرضا جماليا نوعيا[٥٧١]. وعلى هذا فان الوزن سيغدو أحد العناصر الرئيسية في تكوين نسيج القصيدة وهو الآخر يشكل جزءا هاما من البناء الشعري الذي يقيمه الفنان. وتبقى بعد ذلك الطريقة التي يستخدم بها الشاعر هذا العنصر لاضفاء الحيوية من خلاله على (الأشياء) أو (الموضوعات) لاحداث الايقاعات الموسيقية المطلوبة فيها وفي علاقاتها.

والمشكلة التي تجابهنا في الشعر العربي الكلاسي كله، ان الانفصال قائم في اغلب الاحيان بين الشكل والمضمون، ذلك ان النقاد القدامى طالما تناولوا الوزن وبحور الشعر بمعزل عن البنية العامة للقصيدة والفاظها وبلاغتها واشارات الشاعر ورموزه. كما أن الشعراء انفسهم ـ بسبب فكرة المثال ـ كانوا يراعون اختيار الوزن والاستعداد له وضبط ادواتهم ومشاعرهم وفق انماطه المشهورة. ونحن نشك كثيرا في أن الوزن كان يفرض نفسه على وجدان الشاعر نابعا من مضمون التجربة ومعانيها. ولعل سبب ذلك ان الشاعر العربي كان ينظر لعنصر الوزن نظرة جزئية لا شاملة للموسيقى واثرها في البناء العام للقصيدة بسبب قيام القصيدة ذاتها على هذه النظرة الجزئية المتمثلة في وحدة البيت. ومن هنا كان هدف الشاعر دائما هو صنع الوحدة الموسيقية المقفلة في البيت الواحد ثم يكررها بعد ذلك في عشرات الأبيات. فاذا ما خرج عن القياس النموذجي بسبب نفسي أو نتيجة لحاجة داخلية في احساسه عد ذلك زحافا أو علة، حتى انتهى الأمر الى احصاء مرات هذا الخروج وتنسيقها في قانون غريب للعلل والزحافات ألزم به الشاعر مرة اخرى.

ولسنا في معرض نقد العروض الخليلي، لكن الاشارة تجدر الى شيء من ذلك، بسبب صعوبة دراسة الاوزان من خلال دراسة البناء الشعري عامة.

---

(٥٧١) للاستزادة انظر المصدر السابق ص ١٨١ .

وعلى هذا فان مناهج (الشكليين) الاحصائية في دراسة الشعر التقليدي الموزون تبدو أكثر ضمانا لنتائج البحث في كشف العلاقة ما بين (النمط وايقاع الكلام). فهم يعنون بالنمط (الوزن المتحكم في القصيدة) وبايقاع الكلام (التركيب العادي للكلام) وعلى الشاعر ان يحدث تناغما بين الاثنين لانهما منفصلان. وتقاس قدرة الشاعر واجادته بمقدار اخضاعه لحوافزه الايقاعية ـ التي توصف عادة بأنها (دينامية تقدمية) ـ للوزن أو النمط الذي يوصف بأنه (سكوني ترسيمي)[٥٧٢].

وعلى الرغم من اعتقادنا بصحة هذا المنهج وتطبيقه على القصيدة الكلاسية، فان قدرا من التحفظ لابد من الالتفات اليه في هذا المجال. ونعني به وجود الشاعر العظيم المقتدر الذي لا يستعبده الوزن او القياس، لأنه يستخدم جملة اساليب ذكية بحيث تشتبك اللغة بالموسيقى في نسيجه اشتباكا دقيقا حتى لتغدو عملية الفصل بينهما صعبة عقيمة. ولعل ما يوضع، في هذا المجال، من مقاييس جديدة كخضوع القصيدة للالحان الموسيقية ما يؤكد تحفظنا. فالشعر الذي يجيء فيه الوزن شكلا وهيكلا للكلمات فان عملية اخضاعه للالحان الموسيقية تبدو سهلة ميسورة بسبب امكانية فصل العنصر الموسيقي وعزله تماما عن النسيج. فاذا كان من الممكن اخضاع اغلب الشعر العربي لعملية التلحين الموسيقي فانه من المشكوك فيه، امكانية خضوع قصيدة المتنبي وكثير من قصائد ابي تمام والبحتري لهذه العملية، ليس بسبب طبيعة الموضوعات فحسب، وانما بسبب تلاحم النسيج ايضا مما يمكن أن يشكل ثراء موسيقيا صلبا وعاليا للقصيدة يصعب على الملحن اخضاع طبيعتها، ذلك ان القصيدة ذات البناء (الخشن الصلب) تختلف عن القصيدة ذات البناء (الناعم) في خضوعها ومقاومتها لحركة اللحن وانسيابه بحيث يضطر امام مقاومة بنائها الى التراجع[٥٧٣].

ومن المشكوك فيه ان قصيدة الشاعر التقليدي في العراق تملك حظا من هذا الثراء الموسيقي والصلابة في البناء، فالوزن غالبا ما يجيء في القصيدة هيكلا للكلمات بحيث تغدو عملية دراسة الاوزان كظاهرة شكلية ممكنة.

(٥٧٢) المصدر السابق ص ٢٢٠ .

(٥٧٣) انظر في هذا الشأن المقالة الممتازة التي كتبها

ALBERT WELLEK
« The relationahip between music and poetry »
The Journal of Aesthics and Art Criticism. Winter 1962. P. 149-156.

الشاعر	الديوان	عدد القصائد	الطويل	البسيط	مخلع البسيط	منهوك البسيط	الكامل	مجزوء الكامل	الوافر	مجزوء الوافر	الخفيف	مجزوء الخفيف	الرمل	مجزوء الرمل	السريع	الرجز	مجزوء الرجز	المديد	المديد المجزوء المعتل	الهزج	المنسرح	المتقارب	المجتث	المضارع	المقتضب	المتدارك
الزهاوي	الكلم المنظوم	٦١	٢٥	٤	٢		١٠	٢	٣		١١			١			١					١	١			
	الديوان	١٥٨	٣٥	٢٦	٣	٣	٢١	١٨	٢	١	٢٢				١		٣		١			٣	١٤		١	٣
	اللبلب	٨٠	١١	٧		١	٦	١١	٣	١	٢٥	٤		٢	١		٢		١			١	٤			
	الأوشال	١٣٢	١٧	١٦	١		٣١	١٢	١		٣٤	٢	١	١	٢		٨		١			١	٤			
	الثمالة	٢٦	١١	١			٢	١			٧						٤									
	المجموع	٤٤٨	٩٩	٥٤	٦	٤	٧٠	٤٤	٩	٢	١٠٠	٦	١	٤	٤		١٨		٣			٦	٢٣		١	
الرصافي	ديوانه جزئيه	٢٤٢	٧٢	٢٨	٢		٣٧	٦	٢٨		٣٨		٣	٢	١١	٢					٤	٦	٢		١	
الشبيبي	ديوان الشبيبي	٨٩	٢٤	١٨			١٨	٤	٦		٧		٦		١							٥				
الكاظمي	الديوان ج ١	٦٥	٧	١	١		١١	٩	٢	٢	١٨	١	١		١	٢	١	١			١	٢	٣		١	
	الديوان ج ٢	٦٨	٦	٣	١		٩	١٣	٢	١	١٠		١	١	٦	١	١	١			٥	٤	٢		١	
	المجموع	١٣٣	١٣	٤	٢		٢٠	٢٢	٤	٣	٢٨	١	٢	١	٧	٣	٢	٢			٦	٦	٥		٢	
المجموع العام		٩٢١	٢٠٨	١٠٤	١٠	٤	١٤٥	٧٦	٤٧	٥	١٧٣	٧	١٢	٧	٢٣	٥	٢٠	٢	٣		١٠	٢٣	٣٠		٤	٣

ملاحظات : اسقطنا في التقطيع البيت اليتيم والنتفة والمثنيات والرباعيات ٠٠ وبذلك لم تدخل الاحصائية رباعيات الزهاوي ولا ديوانه السادر المسمى بالنزغات٠

ان نظرة تحليلية سريعة لارقام هذا الجدول ونسبة العامة تكشف لنا عن مجموعة من النتائج التي لا يتسع المجال للحديث عنها جميعا ، وانما سنكتفي بالاشارة الى ابرزها واكثرها تمثلا في دواوين الشعراء .

وأول ما نجده من هذه النتائج، تغير النسب التقليدية لاستخدام الاوزان المعروفة في الشعر العربي[574] فاذا كان الطويل قد ظل محافظا على نسبته في المقدمة ممثلا ٢٣٪ من القصائد، فان البسيط والكامل لا يعقبانه في النسبة العامة، وانما يقفز الخفيف قفزة غريبة ليحتل المركز الثاني ممثلا ١٩٪ بينما احتل الكامل ١٦٪ والبسيط ١١٪ ولم نجد للهزج ولا للمضارع من أثر فضلا عن المديد المعروف بقلة تداوله في الشعر العربي. ولعل قفزة الخفيف الى المرتبة الثانية في دواوين شعراء الاتجاه الكلاسي ناتجة عن طبيعة الخفيف النثرية وملاءمته لظاهرة بارزة من ظواهر الشعر العامة في هذه المدرسة، ونعني بها النثرية.

والواقع ان الخفيف فخ طالما وقع في شراكه الشعراء. ولعل وقوع (مستفعلن) بين مرتين (فاعلاتن) يبطىء من تدفقه ويعرقل انسيابيته. أما التعليل النفسي لنثرية الخفيف ففي رأينا ان وقوع هذه التفعيلة (مستفعلن) في الوسط تغري الشاعر دائما بالطرح النثري للموضوع في نفس تفصيلي على امل انه يستطيع التوقف في الوقت المناسب، لكنه سرعان ما يجد نفسه مجبرا على الاسترسال في التفصيل لان نهاية الصدر تنتهي بـ(فاعلاتن) وبداية العجز اولها (فاعلاتن) ايضا فلا يجد الشاعر بدا من تدوير البيت في أغلب الاحيان ليتم ما بدأ به من حديث، كقول المتنبي:

كلما رام حطها اتسع البنى فغطى جبينه والقذالا
يجمع الروم والصقالب والبلغار فيها وتجمع الآجالا[575]

وهكذا يتصل الشطران فلا يجد الشاعر مركزا صوتيا بارزا ليقف عنده في استراحة قصيرة. ومعنى ذلك أن الخفيف يجمع سمتين تبلغان حد التناقض: فيه سمة الامتداد والمواصلة كما أن فيه بطأ ظاهرا. ولعل سبب هذا الاختلاف هو ان الخفيف متكون في أصله من اجتماع الرمل والرجز. اخذ من الرمل

(٥٧٤) انتهى الدكتور ابراهيم انيس بعد استقراء كتب الجمهرة والمفضليات والاغاني وبعض الدواوين حتى القرن الرابع الهجري ان البحر الطويل يمثل ثلث الشعر العربي في الاستعمال ٣٤٪ ثم الكامل ١٩٪ ثم البسيط ١٧٪ ثم الوافر ١٢٪ وكل من الخفيف والمتقارب والرمل ٥٪ والسريع ٤٪ والمنسرح ١٪ . انظر (موسيقى الشعر العربي) الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٥٢ ص ١٨٩ .

(٥٧٥) ديوان المتنبي ج ٣ ص ١٢٧ .

هدوءه ورزانته وبطئه (فاعلاتن) مرتين، كما أخذ من الرجز ترنمه وسرعته وخفته (مستفعلن). وكأن وقوع تفعيلة الرجز بين تفعيلتي الرمل يحدث نوعا من التواصل والحركة والخفة في رزانة الرمل وتباطؤه.

واكثر ما استعمل الخفيف عند القدامى في اغراض قريبة من مواطن الأداء النفسي كالتأمل والحكمة والرثاء، كما استعمل لابراز الحوار الداخلي ما بين الشاعر واعماقه، أو ما بين الشاعر وحبيبته احيانا عند بعض الشعراء.

ومن أبرز نماذج الأداء النفسي والتأمل دالية المعري المشهورة (غير مجد في ملتي واعتقادي) ونونيته (عللاني فان بيض الاماني)، ولاميتا المتنبي (ذي المعالي فليعلون من تعالى) و(مالنا كلنا جو يا رسول) وهمزية البوصيري (كيف ترقى رقيك الانبياء) ولامية الاعشى (ما بكاء الكبير بالاطلال) وهمزية ابن الرومي المعروفة (يا اخي اين ريع ذاك الاخاء) وقد اكثر ابن الرومي في قصيدته هذه من الفاظ القول (قلت ـ قلت ـ قلن ـ قائلا...)[٥٧٦] ولعل عمر ابن ابي ربيعة خير من استخدم هذا البحر لاغراض حوارية في قصيدته وتكفي الاشارة الى بعض مطالعها:

قال لي صاحبي ليعرف ما بي	اتحب القتول اخت الرباب[٥٧٧]
ولقد قلت يوم بانوا لبكر	انت يا بكر سقتنا ذا المساقا[٥٧٨]
جن قلبي فقلت يا قلب مهلا	لا تبدل بالحلم والعزم جهلا[٥٧٩]
قلت إذ أقبلت وزهر تهادى	كنعاج الملا تعسفن رملا[٥٨٠]

والمقطوعات والقصائد كثيرة في ديوانه مما افاد فيها من نثرية الخفيف.

ولقد لاقت طبيعة الخفيف النثرية هوى في نفوس شعراء المدرسة التقليدية فاذا بالزهاوي يزيد من استخدامه حتى ليجيء ترتيبه ـ كما في الجدول ـ الأول بينما جاء الطويل في المرتبة الثانية ثم اعقبه الكامل. وكذا الحال مع الكاظمي، اذ جاء الخفيف في المرتبة الأولى ثم اعقبه الكامل فالطويل. اما الرصافي فقد حافظ على نسبة الطويل التقليدية فجاء في المرتبة الاولى، ثم اعقبه بالخفيف فالكامل، بينما حافظ الشبيبي على التناسب التقليدي في استعمال البحور.

---

(٥٧٦) انظرها في ديوانه ج ١ ص ٣٧ .

(٥٧٧) ديوانه ـ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ص ٤٣٠ .

(٥٧٨) المصدر السابق ٤٤٢ .

(٥٧٩) المصدر نفسه ٣٦٠ .

(٥٨٠) المصدر نفسه ٤٩٨ .

والكاظمي والزهاوي اكثرهم نثرية وتقريرية في الشعر، وهذا ما يفسر تقدم الخفيف عندهما الى المرتبة الاولى. زاد عند الزهاوي بسبب حرصه على تثبيت قضايا العلوم والفكر المجرد ووصف المخترعات ونظم النظريات والدعوات الاجتماعية والظهور بمظهر العصرية في وقت ثبتت فيه الضرورة الملحة لاحتذاء الغرب، من ذلك قصيدته عن المرأة (هزأوا بهن) [٥٨١] التي يكفي القارىء مطلعها:

هزأوا بالبنـــات والامهات واهانـــوا الازواج والاخوات

وكمطولته الهمزية السيئة (مشهد السماء) [٥٨٢] وهي نظم صرف لعلوم الجغرافيا والفلك والنجوم والمخترعات البصرية:

ان بين المريخ والمشتري منها نجيمات هن غير بطاء
ليس في الظن ان تكون حياة فوق تلك الكتائب الانضاء
ولقد جاءت الحياة الى الغبراء مدفوعة من الزهراء

الى آخر هذا اللغو الثقيل.

أما الكاظمي فهو يفضل الخفيف لانه يتيح له هذا الكلام العادي الذي يلقيه ارتجالا في المحافل والدعوات كلما مر بالقاهرة مسؤول من العراق أو غير العراق، يقف ليحييه، كما حيا السيد مولود مخلص احد اتباع الملك فيصل قائلا:

ليلـــكم ايهــــا الـــكرام سعيد طاب فيه المسمـــوع والمشهود [٥٨٣]

وهكذا راح هؤلاء الشعراء فريسة لهذه النثرية والتقريرية يتخبطون في شباك الخفيف الدفينة، فاذا بالرصافي يتحدث عن (الشارع الكبير في بغداد) [٥٨٤] ينصح الناس:

نكب الشـــارع الكبـــير ببغـــداد ولا تمشي فيـــه الا اضطرارا

ويحيي ام كلثوم في قصيدة نثرية قائلا:

هي في الشرق وحدها ربة الفن فما ان للفن رب ثاني [٥٨٥]

(٥٨١) ديوان الزهاوي ٣٠٩ .
(٥٨٢) المصدر نفسه ١٣٥ .
(٥٨٣) ديوانه ج ١ ص ١٨٤
(٥٨٤) ديوانه ١٥٠ .
(٥٨٥) ديوانه ٥٢٦ .

أما الزهاوي فقد استخدم الخفيف لكل اغراض الشعر تقريبا، للطبيعة[586]، ولسرد النظريات العلمية[587]، وللشعر السياسي[588] والاجتماعي[589] وللمناسبات والترحيب[590] فضلا عن الأغراض والموضوعات التي يصلح لها الخفيف أصلا. ولعل الشبيبي اقلهم استعمالا للخفيف، اذ استخدمه سبع مرات في ديوانه، وقد حرص في أغلبها ان يعبر عن احساسه تعبيرا ذاتيا، لا سيما في مقطوعاته (سوانح الحب) و (الطيف) و (محنة الحب)[591] التي يقول فيها:

بغض الحب كل شيء لعيني   فاستوى في المآل بغضي وحبي
آيسونا من اللقاء وقالوا   حسبك الطيف طارقا قلت حسبي

ولقد ترتب على تضخم نسبة الخفيف في دواوين هؤلاء الشعراء، ان تراجع البسيط تراجعا ملحوظا وتضاءلت نسبته حتى وصل الى المرتبة الرابعة، بعد أن كان يقرن عند القدامى بالطويل في الاهمية والاستعمال والنسبة. وتلك نتيجة طبيعية، ذلك ان البسيط بحر ذو لون خاص في الموسيقى ولعله في الاصل رجزي متحد مع المتدارك ذي القفزات والصخب المكشوف. ففي هذا المزيج ما بين تفعيلة الرجز (مستفعلن) وتفعيلة الخبب (فاعلن) نلمس ظاهرة موسيقية متميزة في قصيدة الشاعر الذي يجد فيها ما يلائم خصوصية تجاربه الذاتية، وقلما نجد ضمور الجانب الذاتي في القصائد المبنية في هيكل البسيط. ولعل نظرة سريعة الى بعض مطالع المتنبي توضح لنا تلك الملاءمة الدقيقة ما بين احاسيس الشاعر واختياره لهذا البحر:

ابلى الهوى اسفا يوم النوى بدني   وفرق الهجر بين الجفن والوسن
احيا وايسر ما قاسيت ما قتلا   والبين جار على ضعفي وما عدلا

ومن البسيط جاءت ميميته التي قالها في صباه:

ضيف ألم برأسي غير محتشم   والسيف احسن فعلا منه باللمم

وميميته الشهيرة التى ودع بها سيف الدولة:

---

(٥٨٦) انظر الكلم المنظوم ٩٨ ، ٩٩ .
(٥٨٧) انظر قصيدته (سليل القرد) الاوشال ٥٨ .
(٥٨٨) انظر ديوان الزهاوي ٢٩٩ ــ ٣٠٠ والكلم المنظوم ١٥٥ واللباب ٢٤٦ .
(٥٨٩) انظر قصيدته (اسفري) اللباب ٢٢٥ وانظر الثمالة ٥٦ .
(٥٩٠) انظر قصيدته (كمنجة شامي) الاوشال ١٤٩ .
(٥٩١) ديوانه ١٥٧ .

واحـــر قلبـــاه ممـــن قلبـــه شبم   ومن بجسمي وحالي عنـــده سقم

وبائيته التي رثى بها أخت سيف الدولة، التي قيل ان لها مكانا خاصا في قلبه، ومنها بيتاه المشهوران:

طوى الجزيرة حتى جاءنـــي خبر   فزعـــت فيـــه بآمـــالي الى الكذب
حتى اذا لم يدع لي صدقه أملا   شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

وقصائد البسيط عند المتنبي ذات النزعة الذاتية كثيرة، فهناك داليته (ما الشوق مقتنعا مني بذا الكمد) وبائيته (دمع جرى فقضى بالربع ما وجبا) ونونيته (قد علم البين منا البين اجفانا)، والأمثلة في ديوانه ودواوين القدامى في ارتباط البسيط بالجانب الذاتي اكثر من أن تحصى، وحسبنا الاشارة الى اشهر قصائد الشعر العربي كنونية ابن زيدون (اضحى التنائي) وبائية البحتري (يا من رأى البركة الحسناء) ونونية جرير (بان الخليط) ولاميات كعب بن زهير والطغرائي وعينية ابن زريق البغدادي وغيرها، ما يؤكد بروز الجانب الذاتي في اغراض مختلفة كالحب والشكوى والفخر والرثاء وحماسة التمرد والغضب في ملاءمته لنغمات البسيط وامتزاجه. وهكذا كان لابد ــ وقد اتضح لنا قصور الجانب الذاتي عند شعراء التيار الكلاسي في العراق ــ من أن يتأخر هذا البحر عن موضعه الطبيعي في اقترانه بالطويل عند القدامى، حيث كانا مكملين لبعضهما في سد احتياجات الشاعر الموسيقية، اذ كان الشاعر القديم يميل الى الطويل غالبا في السرد القصصي ورواية الاخبار والوصف العام والمديح وبعض الرثاء. ومن هنا جاء اقتران الطويل بالبسيط في دواوين الشعراء. فلا غرابة اذن ان يختلف الأمر عند الكاظمي حتى يصل البسيط الى أربعة قصائد في ديوانه الضخم ذي الجزئين، حتى ليقصر عن اللحاق بالسريع او المنسرح او المتقارب وحتى المجتث.

وماذا عن استخدامهم للبسيط؟ الواقع ان قصائدهم من البسيط لم تكن في أغلبها الا توقيعا واتكاء على ما اختاره الشاعر القديم من تشكيلات هذا البحر العديدة[٥٩٢] فاذا كان المتنبي قد اختار عروضه المخبونة وضربه المماثل في روي الميم المضموم: (واحر قلباه ممن قلبه شبم) فان هؤلاء الشعراء يوقعون على انغامه في هذا الاختيار ومنهم الكاظمي اذ يقول:

شيموا العزائم وامضوا من مضاربها
وللعزائم يعنو السيف والقلم[٥٩٣]

---

(٥٩٢) للبسيط ثلاث اعاريض وستة ضرب .

(٥٩٣) ديوانه ج ١ ص ١٠٧

واذا كان ابن زيدون قد اختار لنونيته العروض المخبونة والضرب المقطوع فان الشاعر التقليدي لا يخرج على هذا الاختيار مطلقا، وانما هو يوقع على انغام الشاعر القديم. ومن هؤلاء الشبيبي اذ يقول:

يا مثقل النـاس اكتافـا بنائله   خفت بحملك لا خفت أيادينا[594]

وهكذا جاء تقليدهم لاختيارات المعري ولا سيما رائيته المعروفة:

يا راقد البرق أيقظ راقـد السمر   لعل بالجزع اعوانـا على السهر

وبائية أبي تمام المشهورة (السيف اصدق انباء من الكتب) وغيرها مما عرضنا له في صفحات سابقة. وعلى هذا حين نبحث عن شخصية الشاعر التقليدي وبخاصة في اختيار تشكيلات البحور، فاننا قلما نجدها متميزة وانما تضيع دائما في شخصية الشاعر القديم وموسيقاه.

والسؤال الجدير بالاجابة: واين الكامل من كل ذلك؟ وكيف تخطاه الخفيف وتجاوزه؟ أليس الكامل بحرا اتسع لكل اغراض الشعر العربي فاستخدمه الشاعر القديم في شتى المواقف والموضوعات فلماذا لم يتجه اليه اهتمام الشاعر التقليدي؟

الواقع ان الاجابة على هذا السؤال سوف توضح لنا ظاهرة عدم الاقتدار الموسيقي في اختيار شعراء الاتجاه الكلاسي للوزن الملائم بسبب ما نفترضه فيهم من قلة دربتهم بالذوق الموسيقي والتفريق الدقيق عند الاختيار. ولعل ما سنحاول تقديمه من تعليل كفيل بان يكشف لنا كيف استعاض هؤلاء الشعراء عن الكامل بالخفيف ـ على الرغم من الاختلاف الشديد في طبيعة كل منهما ـ من حيث احساسهم بأن لا فرق بين الاثنين. واكثر من ذلك، لعل تفسيرنا، سوف يوضح بعض النتائج الغريبة في الجدول الاحصائي الذي قدمناه.

ان الشاعر الذي لا يمتلك (الدوافع الايقاعية) في النشأة الموسيقية للقصيدة، لا يملك ـ ايضا ـ الا ان يترك الزمن الموسيقي الظاهر يتحكم في ضبط هذا الايقاع. فاذا لم تكن العلاقة حميمة ما بين المضمون والمشاعر من جهة والايقاعات من جهة اخرى، بحيث يختار الشاعر بحرا معينا لمضمونه في تشكيلة محددة تنبع وفق انبثاق اول طلائع القصيدة ومنذ بوادر انثيال صورها، رافضا بقية البحور وتشكيلاتها، فانه يمكن ان يختار اي بحر آخر

---

(٥٩٤) ديوانه ١٨٨ .

مقارب ومساو في الزمن الموسيقي للقيام بنفس المهمة دون النظر لطبيعة كل وزن ومدى صلاحيته للتعبير عن المضمون والمشاعر[٥٩٥].

والذي نعنيه ان الأوزان العربية الستة عشر تتكون كلها من ثماني تفعيلات، ست منها متساوية في الزمن الموسيقي العام بمقدار $1\frac{3}{4}$[٥٩٦] وهي

مفاعلتن $1\frac{3}{4}$

مستفعلن $1\frac{3}{4}$

مفاعيلن $1\frac{3}{4}$

فاعلاتن $1\frac{3}{4}$

متفاعلن $1\frac{3}{4}$

مفعولات $1\frac{3}{4}$

واثنتان منها متساويتان في الزمن الموسيقي كل منهما مستغرقة $1\frac{1}{4}$ وهما:

فعولن $1\frac{1}{4}$

فاعلن $1\frac{1}{4}$

وينتج عن ذلك أن الاوزان العربية الستة عشر تنقسم في صورتها العامة كما اقترحها وضبطها الخليل وبحساب الدوائر الخمس، الى ثلاث مجموعات من الأطوال الموسيقة:

أ ــ المجموعة الأولى ــ وتستغرق في الطول الموسيقي (12) درجة، وهي ثلاثة ابحر متفقة مع الدائرة الأولى عند الخليل، دائرة المختلف:

---

(٥٩٥) يقول الشاعر الانكليزي المعاصر توماس بلاك بين « اجد من الصعوبة فصل الفكرة عن الايقاع عن الصورة البصرية . انها غالبا فكرة زوجت للصورة والايقاع هذا هو ميلاد القصيدة . . »

(٥٩٦) نعنى بالدرجة هنا مصطلحها الحديث من أنها (البعد الطنيني) وهو الثانية الكبيرة ، جاعلين هذا البعد بمثابة (درجة كاملة)مقابلة للقسمة الى انصاف وارباع . انظر شرحا مفصلا لمعنى (الدرجة) في القياس الموسيقي (المصطلحات المحدثة في الموسيقى الغربية) غطاس عبد الله خشبة ــ المجلة الموسيقية . القاهرة . العدد الثالث . مارس ١٩٧٤
وعلى هذا فسوف نرسم الدرجة الكاملة بالصورة والنصف والربع والربعين

(١) الطويـل ـ فعولـن $1\frac{1}{4}$ + مفاعلين $1\frac{3}{4} \times 4 = 12$

(٢) البسيـط ـ مستفعلن $1\frac{3}{4}$ + فـاعلـن $1\frac{1}{4} \times 4 = 12$

(٣) المديـد ـ فاعلاتـن $1\frac{3}{4}$ + فـاعلـن $1\frac{1}{4} \times 4 = 12$

ب ـ المجموعة الثانية ـ وتستغرق في الزمن الموسيقي مقدار ($10\frac{1}{2}$) وهي أحد عشر بحرا :

١ ـ الكامل ـ متفاعلن $1\frac{3}{4} \times 6 = 10\frac{1}{2}$

٢ ـ الرمـل ـ فاعلاتـن $1\frac{3}{4} \times 6 = 10\frac{1}{2}$

٣ ـ الرجـز ـ مستفعلن $1\frac{3}{4} \times 6 = 10\frac{1}{2}$

٤ ـ الوافر ـ مفاعلتن $1\frac{3}{4} \times 6 = 10\frac{1}{2}$

٥ ـ الهـزج ـ مفاعيلن $1\frac{3}{4} \times 6 = 10\frac{1}{2}$

٦ ـ الخفيف ـ فاعلاتن $1\frac{3}{4}$ + مستفعلن $1\frac{3}{4}$ + فاعلاتن $2 \times 1\frac{3}{4} = 10\frac{1}{2}$

٧ ـ السريـع ـ مستفعلن $1\frac{3}{4}$ + مستفعلن $1\frac{3}{4}$ + مفعولات $2 \times 1\frac{3}{4} = 10\frac{1}{2}$

٨ ـ المنسرح ـ مستفعلن + مفعولات + مستفعلن $\times 2 = 10\frac{1}{2}$

٩ ـ المضارع ـ مفاعيلن + فاعلاتـن + مفاعلين $\times 2 = 10\frac{1}{2}$

١٠ ـ المجتث ـ مستفعلن + فاعلاتـن + فاعلاتن $\times 2 = 10\frac{1}{2}$

١١ ـ المقتضب ـ مفعولات + مستفعلن + مستفعلن $\times 2 = 10\frac{1}{2}$

ج ـ المجموعة الثالثة ـ وتستغرق في الطول الموسيقى ١٠ درجات وهي بحران :

١ ـ المتقـارب ـ فعولن $1\frac{1}{4} \times 8 = 10$

٢ ـ المتدارك ـ فاعلن $1\frac{1}{4} \times 8 = 10$

هذه هي صور الأطوال الزمنية الثلاثة التي يمكن ان تستغرقها البحور العربية في صورتها العامة، قبل ان يستعملها الشاعر، وهذه الصور العامة هي التي يذكرها العروضيون عادة في مطلع الحديث عن كل بحر ذاكرين صورته العامة قبل الدخول في استعمالاته. لكن موسيقى الشعر العربي في الاستعمال لا تقوم على هذا الأساس الزمني الموسيقي الظاهر لاطوال المقاطع. ولو اتبع الشعراء هذه الاطوال الزمنية لانتهى الأمر بالشعر العربي الى وضع سيء في موسيقاه، ولانتهينا الى بحور ثلاثة لاغير.

والذي حدث أن الشاعر العربي تصرف من واقع تجربته واحساسه الموسيقي الفطري فأدخل مجموعة من التعديلات على هذه الأطوال وفق حاجته النفسية، فاذا بالاستعمال الذي رصده الخليل الفراهيدي بعد ذلك، يكشف عن اختلافات حادة بحيث تم التفريق بين هذه الدرجات الزمنية بطريقة مأمونة، وان اضطر العروضيون بعد ذلك الى قسر مجموعة من الظواهر وادخالها عنوة في قوانين محددة. ولعل ابرز ما ادخل في هذا الشأن مصطلح (الجزء) على صورة البحر العامة، ثم اعتماد السبب والوتد وتنويعهما واعادة ترتيبهما وتعاقبهما في كل بحر حتى تتم التشكيلات المختلفة وبذلك خففوا الى درجة كبيرة من تحكم الزمن الموسيقي الظاهر للبحور. فاخرج المديد ــ بالاستعمال ــ من بين الطويل والبسيط بجزئه فتراجع الى طول زمني جديد مقداره ($10\frac{1}{2}$) فدخل ضمن مجموعة البحور السداسية ــ التي سنتُحدث عنها ــ وهي (الرمل ــ الكامل ــ الرجز ــ السريع ــ الخفيف ــ المنسرح ــ الوافر). بينما فرق بين الطويل والبسيط بأكثر من طريق. ادخل (الجزء) و (النهك) على البسيط اولا وانتهى الى احتوائه على ثلاث اعاريض وستة اضرب بينما احتفظ الطويل بعروض واحدة وثلاثة أضرب وتميز عن سائر البحور بعدم دخول الجزء او النهك عليه فجاء سليما في امتداده الموسيقي. كما ادخل الجزء على بحور اخرى لاحداث هذه التغييرات، منها الهزج وميزوه باربع تفعيلات كما أدخل على المضارع والمجتث والمقتضب. وبذلك تكونت بمقياس الطول الزمني الموسيقي اربع مجموعات نتيجة لاستعمالات الشعراء:

١ ــ المجموعة الثمانية الأجزاء أ ــ وتضم الطويل والبسيط واستغراقها الزمني ($11\frac{1}{2}$) .

٢ ــ المجموعة الثمانية الأجزاء ب ــ وتضم المتدارك والمتقارب واستغراقها الزمني 10

٣ ــ المجموعة السداسية الأجزاء ــ وتضم الكامل والرمل والرجز والمنسرح

والخفيف والسريع والوافر والمديد. وتتراوح درجة استغراقها الزمني بين $9\frac{1}{2}$ الى $10\frac{1}{2}$

٤ ـ المجموعة الرباعية الأجزاء ـ وتضم الهزج والمضارع والمقتضب والمجتث وتتراوح درجة استغراقها بين $6\frac{1}{2}$ الى 7 .

وتهمنا هنا المجموعة الثالثة وهي المجموعة السداسية الأجزاء وهي ثمانية بحور بعد دخول المديد اليها. ولقد احدثت فيها جملة من التغييرات للتفريق بينها بدقة. فادخل على الوافر علة القطف[٥٩٧] وعلى السريع علة الصلم[٥٩٨]، فاصبح كل منهما في الاستغراق الزمني $9\frac{1}{2}$ فتساويا بذلك مع المديد في الزمن الموسيقي الظاهر، مع الاختلاف الشديد بعللهما وتشكيلاتهما عن المديد الصحيح. واخرج الرمل من المجموعة باحداث علة الحذف[٥٩٩] في عروضه فاصبح مقداره الزمني 10 . وبقيت ثلاثة بحور متساوية في المقدار الزمني وهي في صورة البحر الصحيح:

١ ـ الرجز : مستفعلن $6\ 1\frac{3}{4}$ $10\frac{1}{2}$

٢ ـ الكامل : متفاعلن $6\ 1\frac{3}{4}$ $10\frac{1}{2}$

٣ ـ الخفيف : فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن $\times 2 = 10\frac{1}{2}$

فكيف تم التفريق الدقيق بينهم؟ أما الكامل فقد اعطي جملة من الامتيازات: اعطي دون سائر بحور الشعر ثلاثين مقطعا (ثلاثين حركة)، ثم اعطي دون سائر بحور الشعر تسعة اضرب ـ وهي أعلى نسبة ـ ولعل سبب تسميته (كاملا) لاحتوائه على هذه النسبة العالية من الاضرب، ثم اعطي حق استلاب بحر الرجز واحتوائه موسيقيا، وذلك ان تفعيلة الكامل (متفاعلن)، اذا ما اصابها (الاضمار) صارت (متفاعلن) أي (مستفعلن) وهي تفعيلة الرجز فاذا جاءت في بيت الرجز تفعيلة واحدة متحركة الثاني (متفاعلن) فان البيت يصبح كاملا وكذلك تعد القصيدة كلها من الكامل. وهكذا كان الحد صارما بين الكامل والرجز، وهذا ما يفسر لنا بالضبط انخفاض نسبة الرجز الى درجة مريعة في الجدول الاحصائي. فقد استولى الكامل عليه جملة وتفصيلا عند كل من الزهاوي والشبيبي فلم نجد عندهما قصيدة واحدة من الرجز التام ووجدنا

---

(٥٩٧) **القطف** : اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة (مفاعلتن) وتسكين ما قبله فيصير (مفاعي) .

(٥٩٨) **الصلم** : حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة (مفعولات) فتصير (مفعو) أي (فعلن) كما ادخل على عروض السريع (الطي + الكسف) .

(٥٩٩) **الحذف** : اسقاط السبب الخفيف من آخر تفعيلة الرمل (فاعلاتن) فتصير (فاعلا) او (فاعلن) .

اثنتين عند الرصافي وثلاثا عند الكاظمي بالرغم مما عرف عن الأخير من تتبع القدماء في الارتجال، وفي الارتجاز[٦٠٠]، بمعنى انه حريص على تتبع النفس الرجزي في القصيدة فلا يخطىء في تحريك الثاني الساكن من التفعيلة. وهكذا جاءت نسبة الرجز مثيرة، فلم تشكل أكثر من نصف بالمائة.

وليس ذلك هو المهم، انما المهم العلاقة الموسيقية التي تجمع بين الخفيف والكامل وهذا ما نريده في تحليلنا كله.

فعلى الرغم من تركيبة الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن × 2) تختلف اختلافا شديدا عن تركيبة الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن × 2) من حيث توالي الاسباب والاوتاد ومن حيث مواقعها وتعاقبها، الا انهما متساويان في الاستغراق الزمني الموسيقي. وهنا يجيء دور الشاعر القليل الدربة. فسرعان ما يأخذه الزمن الموسيقي للبحر، فلا يفرق بين التنويعات التي كان الشاعر القديم قد ادخلها واصر عليها ملاءمة لحاجته النفسية، بل هو ـ الشاعر الحديث ـ لا يستطيع التفريق بين بحرين متساويين في الزمن الموسيقي فاذا به يتجه الى احد البحرين مفرغا فيه معظم تجاربه، تاركا البحر الآخر وتنويعاته. وهذا ما يفسر لنا قفزة الخفيف عند الزهاوي حتى استغله الشاعر في مائة قصيدة، بينما وصل الكامل الى سبعين قصيدة، مع ملاحظة ان الكامل يستولي عادة على الرجز فيزداد عدده، وكذا الحال عند الكاظمي اذ يصل الخفيف الى ٢٨ قصيدة بينما يصل الكامل الى ٢٠ قصيدة، بينما يتساويان في ديوان الرصافي، وينحسر الخفيف الى موقعه الطبيعي عند الشبيبي ليصل الى ٧ قصائد في الوقت الذي يصل فيه الكامل الى ١٨ قصيدة. ولعل ذلك عائد الى احتفاء الشبيبي بموسيقى الشعر، وتنبهه الى طاقات الكامل أكثر من غيره من الشعراء. ومعنى ذلك ان الزهاوي والكاظمي قد افرغا معظم تجاربهما في الخفيف أكثر من الكامل. على الرغم من أن الكامل لم يجىء نقيا في قصائدهما وانما استلب كثيرا من حقوق الرجز. •

وظاهرة وقوع الشاعر اسيرا لاستغراق الزمن الموسيقي دون عنايته بأهمية العلاقة ما بين تجربته واحساسه وتلوين البحر المناسب لهما تفسر لنا ايضا ارتفاع نسبة بعض البحور، ولاسيما ما عرف بندرة استعماله عند القدماء، على حساب البعض الآخر كارتفاع نسبة المجتث على حساب صاحبه المضارع، اذ جاء المجتث ٣٠ مرة في الوقت الذي جاء حقل المضارع خاليا

---

(٦٠٠) اشتهر الكاظمي بارتجال الشعر ، انظر اخبار ارتجاله : مقدمة ديوانه ج ١ (مقالة العقاد) ومقدمة المغربي ج ٢ . وهذه النزعة في راينا ـ من اكثر النزعات سلبية وعقما في عملية الخلق الفني ومعاناتها .

تماما في الجدول. والتعليل ذاته يقودنا الى ارتفاع نسبة المتقارب (٢٣ قصيدة) على حساب نسبة المتدارك (٣ قصائد فقط) وقد جاءت في ديوان الزهاوي دون غيره.

والأشد وضوحا من كل ذلك نسبة المديد في الجدول اذ جاءت منه قصيدتان فقط في ديوان الكاظمي. ولقد تعاون سببان على ذلك، أولهما ندرة استعمال المديد ذاته ثم استيلاء الخفيف على القسم الأكبر منه في ذهن الشعراء، لان المديد هو الآخر يدخل ضمن المجموعة السداسية في الاستعمال اذ اصبحت (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) تساوي $9\frac{1}{2}$ ونلحظ فراغا تاما في حقل الهزج، ولاشك ان مجزوء الوافر قد استلبه واحتواه موسيقيا. فهو مختلط في ذهن الشاعر واحساسه الموسيقي لأن كلا من الهزج ومجزوء الوافر يساوي في الطول الموسيقي 7 درجات. والسبب الثاني ان علاقة مجزوء الوافر بالهزج كعلاقة الكامل بالرجز. أي ان تفعيلة الوافر (مفاعلتن) اذ دخلها العصب بتسكين الخامس المتحرك فيها فسوف تصبح (مفاعلتن) أي (مفاعيلن) وبذلك يختلط الهزج بمجزوء الوافر. وقد منح مجزوء الوافر حق استلاب الهزج اذا ما تغيرت حركة الحرف الخامس في (مفاعيلن) من السكون الى الحركة وبذلك يصبح البيت او القصيدة برمتها من مجزوء الوافر.

ونلحظ في الجدول الاحصائي ان نسبة البحور الطويلة عالية جدا اذا ما قورنت بنسبة البحور القصيرة. فالطويل والخفيف والبسيط والكامل والوافر اعلى نسبة من البحور المجزوءة، كالرمل المجزوء والوافر المجزوء والخفيف المجزوء فضلا عن المجتث والمقتضب، بل نحن لا نجد للهزج من أثر.

والذي نراه، ان البحور ذات الامتداد الزمني الاطول تتفق عادة مع تضخم ظاهرة استغلال الشعر للتعليم والوعظ والارشاد، والدعوات السياسية والفكرية والاجتماعية مما رأيناها واضحة عند مجموعة الشعراء التقليديين. بينما تكاد البحور القصيرة تمتاز بخفة وحركة راقصة تتفق مع الأحاسيس الذاتية والمرح والنشوة والاحساس الحاد والتأثر السريع باصداء الحياة وهو ما لم يتضح قويا في دواوين هؤلاء الشعراء. وحتى في استخدامهم لهذه البحور القصيرة ــ بهذه النسب القليلة ــ لم يجيء كما يمكن أن يكون متفقا مع المضامين الملائمة له. فمن بين الأوزان الخفيفة القصيرة الراقصة وزن (مخلع البسيط) ووزنه (مستفعلن فاعلن فعولن)، وقد عده بعض النقاد المحدثين بحرا «شهوانيا يصلح للشدو وما اليه»[٦٠١] لكن الكاظمي ــ وقد استخدمه مرتين ــ

---

(٦٠١) المرشد الى فهم اشعار العرب ــ عبد الله الطيب المجذوب ٩٠ ، ١٠٨ .

يقتل فيه تلك الخفة والفطرية حين يستخدمه لمطولاته السقيمة. ومخلع البسيط يتطلب قصرا في النفس بحيث يصلح للمقطوعات والاناشيد، بينما نظم فيه الكاظمي قصيدته (ما الشعر الا ذائب فكر)[٦٠٢] فجاءت في خمسة وتسعين بيتا تحمل عدة اغراض، منها تحية حافظ ابراهيم وتقريظ ديوانه:

فاسلـــم وكن للقـــريض ملجأ   واسلـــم وكن للقـــريض ذخرا
تكسى من الفضـــل خـــير برد   والمكتسي الفضـــل ليس يعرى

وكانت الثانية أسوأ فقد جمعت الى طول النفس سوء اختيار الموضوع، اذ جعلها هذه المرة في الرثاء، فقال يرثي فؤاد سليم شهيد حركة الاستقلال السورية:

صارع فيهـــا المنـــون حتى   هـــوى صريعـــا بهـــا اميما
قد جدلتـــه بهـــا شظايا   مـــن بعـــد ما جدل القروما[٦٠٣]

ولعلنا نحس بوضوح هذا النبو وتلك المفارقة ما بين نغم القصيدة وموضوعها، فالحركة الخفيفة، والترنم والنقرات في البيت لا يمكن ان تأتلف مع اجواء الحزن والبكاء والحسرات. ولعل الامر يتضح حين يطرق الجانب السياسي من الموضوع فيهاجم فرنسا:

صحـــت فرنســـا لكن أرتنا   رأيـــا لأطماعهـــا سقيما
بنغمـــة الانتـــداب غنت   ورددت صوتهـــا الرخيما
إذا انتـــداب ام اغتصاب   عـــاد به حقنـــا هضيما؟

واين هذا الاختيار السيء من اختيار شوقي ـ في المناسبة ذاتها ـ لبحر الوافر بصلاحيته للاداء العاطفي، وللرقة والجزع عامة، مع هذه الرنة المفاجئة للمتلقي، في عروضه وضربه، بسبب العلة القوية التي تدخل عليهما ألا وهي (القطف). فاذا بشوقي يبدأ قصيدته بهذا الاعتذار الجميل الأسوان:

سلام من صبـــا بردى ارق   ودمـــع لا يكفـــكف يا دمشق
ومعـــذرة اليراعـــة والقوافي   جـــلال الـــرزء عن وصـــف يدق

ولعل أجمل ما في قصيدة شوقي هذه، تصويره الدقيق للتناقض ما بين سياسة فرنسا واستعمارها الشعوب، وبين تاريخها وثورتها الشهيرة:

سلي من راع غيـــدك بعـــد وهن   أبـــين فؤاده والصخـــر فرق

---

(٦٠٢) ديوانه ج ١ ص ١٢٢ .

(٦٠٣) ديوانه ج ٢ ص ١٦٢ .

وللمستعمرين وان ألانوا قلوب كالحجارة لا ترق
رماك بطيشه ورمى فرنسا اخو حرب به صلف وحمق

....

ثم:

دم الثوار تعرفه فرنسا وتعلم انه نور وحق[٦٠٤]

وفي مثل هذه النبرة الحزينة والغاضبة معا والرقة والحماسة معا يجيء الوافر في اعلى درجات كماله وجودته.

أما الزهاوي فلا يفضل صاحبه في السوء، فقد استعمل مخلع البسيط الراقص للموضوعات المليئة بالاحزان أو الحكمة وحتى لقضايا السياسة، فها هو يستخدمه في السرد القصصي ايضا، في قصيدتين طويلتين: الأولى (بكى على نفسه وناحا)[٦٠٥] والثانية (يا أم)[٦٠٦] التي تروي قصة احتضار فتاة تجود بآخر انفاسها موصية أمها بهذا الكلام الراقص:

قد جاء يا أم وقت موتي ولم يجيء بعد أه «صبري»
ان جاء يا أم بعد موتي فالتمسي ان يزور قبري

والرصافي احسنهم في استخدام هذا الوزن على شيء من سوء يلحقه. فقد استخدمه مرتين. الأولى في قصيدة طويلة ابتدأها بداية مقبولة فقال:

من اين من اين يا ابتدائي ثم الى اين يا انتهائي

ولكنه خرج من اجواء التأمل، فأفسد موسيقى القصيدة بهذا اللون من النظم البارد:

فان اجزاء كل جسم مبتعدات بلا التقاء
وفي دقاق الجماد عرك يتهم الحس بالخطاء[٦٠٧]

والثانية افضل، بسبب موضوع الطبيعة وحديث عندليب يصدح فيها، مما يلائم نقرات هذا الوزن الفطري وخفته، وكأن قصيدة الرصافي نشيد من اناشيد الاطفال:

سمعت شعرا للعندليب تلاه فوق الغصن الرطيب[٦٠٨]

---

(٦٠٤) انظرها كاملة : الشوقيات ج ٢ ص ٨٨ .
(٦٠٥) الكلم المنظوم ٩٠ .
(٦٠٦) الكلم المنظوم ١١١ .
(٦٠٧) قصيدة (من اين الى اين) ديوانه ١٣ .

(٦٠٨) ديوانه ٢٤٦ .

والملفت للنظر، ان الرصافي قد خرج عن مقياس مخلع البسيط خروجا لطيفا، ليلائم غناء العندليب. اذ أن وزن مخلع البسيط كما هو معروف:

مستفعلن فاعلن فعولن (مرتين)

اما الرصافي فقد استخدم احيانا ـ مستفعلن مفعولن فعولن، كما في قوله:

اذ قال نفسي نفس رفيعة لـــم تهّـــو الا حب الطبيعة

ولا يستقيم المخلع البسيط مع ابيات الرصافي الا بالقراءة الترنمية بحيث تخطف بعض الحروف خطفا ليستقيم الانشاد، كما هو الحال في خطف (الفاء) في كلمة (نفس) وخطف الواو في كلمة (تهو) في العجز، والرصافي يجيد احيانا اختيار الوزن الملائم لمشاعره وموضوعه كاختياره الخفيف لبعض مراثيه ونحن نعلم ان في الخفيف شيئا من بطء مع ثقل وشيئا من جلال وعلو. من ذلك قصيدته في رثاء (الشيخ الخالصي)[٦٠٩]، وفى رثاء (عبد الوهاب النائب)[٦١٠] التي يقول فيها:

هي دنيـــا بقاؤهـــا مستحيل فليقـــف عنـــد حده التأميل

لكنه ـ كغيره من الشعراء ـ يسرف في استخدام الخفيف، فيجيء سيئا كاختياره لموضوعات الجنس وللحب المكشوف كما في قصيدته (بداعة لا خلاعة)[٦١١]:

مثلـــت في دلالهـــا عريانه فأرتنـــي محاسنـــا فتانه
حيـــث طارحتهـــا الغـــرام ببيت بالمرايـــا قد زوقـــوا جدرانه

...الخ،

والخفيف في نغمته البطيئة وما فيه من جلال وعلو ينبو عن نزق الجنس وطيش الاحاسيس واحتدامها.

وقد يختار السريع فيجود اختياره كمـــا في قصيدتـــه (الطليـــان والشيطان)[٦١٢]، اذ خرج عن طوره الخطابي فسلك مسلك السرد القصصي والحواري مما يصلح له السريع فعلا، فقال:

رأيـــت ابليس عدو البشر يخطـــب في جمـــع له قد حضر

---

(٦٠٩) ديوانه ٣١٠ .
(٦١٠) ديوانه ٣١٢ .
(٦١١) ديوانه ٢٨٣ .
(٦١٢) ديوانه ٤٩٧ .

لكنه لا يلبث ان يعود الى طبعه ونزعته الوعظية والتقريرية ليستخدم السريع ذاته في موضوع اجتماعي كما في قصيدته (المرأة المسلمة)[613] التي يقول فيها:

فهـــذه حالــــة نسواننا وهـــي لعمـــري حالـــة مؤلمه
ما هكذا يا قوم ما هكذا يأمرنـــا الاســـلام في المسلمه

وما هكذا يستخدم السريع.

والذي نذهب اليه ان هؤلاء الشعراء لا يدققون النظر في اختيار اوزان قصائدهم، ولعل لكثرة ما نظموه، جعلهم كحاطبين في ليل يجمعون الحسن الى السيء. ولعل الزهاوي ــ بخاصة ــ يندر أن يجمع الحسن. فاذا هو يستخدم اجمل بحور الشعر العربي واكثرها خفة ورقصا أسوأ استخدام. من ذلك ــ على سبيل المثال ــ معارضته دالية الحصري القيرواني الشهيرة:

ياليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده

وهي من الخبب، وقد اكسبها الشاعر القديم بموضوعها الغزلي الاستعطافي بريقا ونقرا ورقصا، بينما استخدمها الزهاوي قائلا:

ابيضـــت عينـــي من حزن مـــذ فارق رأسي اسوده
امـــا شيبـــي وقـــد استولى فبيـــاض ما ان احمده
يد دهـــري قد لطمـــت وجهي تبـــت يده تبـــت يده[614]

وأسوأ منه ما فعله في المقتضب وهو من البحور الراقصة التي تصلح للغناء والطرب، فلا بد في استخدامه من ان يقرب الموضوع من هذه الأجواء، لا كما فعل الزهاوي حين استخدمه في موضوع سياسي جاد، نبا عنه الوزن وقبحت موسيقاه:

ان في العراق لناسا ونوا وما دأبوا ليس تستحق حياة جماعة خشب[615]

... الخ.

واين هذا من قصيدة شوقي المشهورة في وصفه ليلة راقصة في قصر عابدين:

(٦١٣) ديوانه ٣٤٧.

(٦١٤) ديوان الزهاوي ٢٠٠

(٦١٥) المصدر السابق ٢٦٩.

حف كأسهـــا الحبب فهـــي فضــــة ذهب[٦١٦]

ويشاطر الزهاوي الكاظمي سوء اختيار الاوزان للموضوعات، ولا سيما اختياره لقصار الأوزان، فهو يختار الوزن الثاني من المقتضب لموضوع سياسي، يمدح سعد زغلول معددا مآثره الوطنية من ذلك قوله:

سعـــد ساعد للحمــــى وفم
عــــين من غفا نطــق من وجم
يرقـــب العدى يــــدحض التهم[٦١٧]

الى آخر هذا النثر الرديء. واين هو من استخدام شوقي للوزن نفسه في قصيدته الراقصة الوزن والموضوع، اذ قالها في وصف مرقص اقيم بسراي عابدين:

مـــال واحتجـب وادعـى الغضـب
ليـت هاجـــري يعـرف السـبب[٦١٨]

ولا نطيل وانما استشهدنا بالاوزان القصار والبحور ذات الاجواء الخاصة لنكشف الخلط الغريب عند هؤلاء الشعراء في اختيار الوزن الملائم للمضمون. ولعل ذلك يدلنا على استخدامهم للاوزان الطويلة والمشهورة والكثيرة التداول في الشعر العربي، التي تصلح لموضوعات اكثر وتتسع انغامها وايقاعاتها وتشكيلاتها لمضامين متنوعة كالطويل والبسيط والكامل والوافر والخفيف والرمل.

وعلى الرغم من أن قصائدهم لم تخل من سقطات عروضية وزحافات مستكرهة كقول الرصافي من الخفيف:

وتجلت على مسرح الـرقص حتى ارقصت بالغرام منـا القلوبا[٦١٩]

فقد زحف الصدر زحافا قبيحا فجاء على هذه الصورة (فعلاتن ـ مفاعيل ـ مستفعلاتن) بينما جاء العجز سليما (فاعلاتن ـ متفعلن ـ فاعلاتن) وكقول الكاظمي:

ارقـــد فيهـــا على ارق مــــا به للجفـــن اغفاء[٦٢٠]

(٦١٦) انظرها في الشوقيات ج ٢ ص ٨ .
(٦١٧) ديوانه ج ٢ ص ١٩١ .

(٦١٨) انظرها في الشوقيات ج ٢ ص ١٣ .
(٦١٩) ديوانه ٢٠١ .
(٦٢٠) ديوانه ج ١ ص ٢٣٠ .

فقد زحف صدر البيت واضطرب في مجموع القصيدة. اذ جاء على هذه الصورة (مستفعلن ـ فاعلن ـ فعلن) بينما جاء الشطر الثاني (فاعلاتن ـ فاعلن ـ فاعل) منسجما مع وزن القصيدة التي جاءت كلها من المديد على العروض المحذوفة والضرب الأبتر. بينما جاء صدر البيت اقرب ما يكون للبسيط.

وفي شعر الزهاوي، ابيات تحتاج الى خطف بعض حروفها لتستقيم على الرغم من عدم وجود ما يوجب هذا الخطف كقوله:

ضجـــرت نفسي من توالي الليالي   واستملـــت تعاقـــب الايام

فلا بد من خطف ياء (نفسي) في القراءة، مع غرابتها على حرف النون المكسورة في كلمة (من)، على الرغم من سلامة الوزن نفسه في الشطر. وكذلك في قوله:

وقـــواف تسيـــل في كل واد   طفحـت منهـا دجلـة والنيل[٦٢٢]

فلا بد من خطف الألف في لفظة (منها) اثناء القراءة.

وفي قصائد الشعراء خلط واضطراب في الاوزان لا نجد ما يوجب ايراد شواهدهما. بالرغم من ذلك كله، فاننا نقرأ بعض المحاولات الملفتة للنظر عند الزهاوي والرصافي لاحياء بعض الأوزان القديمة المندثرة التي ندر استعمال القدامى لها. كمحاولة الرصافي احياء ما يسميه العروضيون بالسريـع المكشوف المشطور ومنه البيت المشهور:

ان ثقيفـــا منهـــم الكذابان   كذابهـــا الماضي وكذاب ثان

ففي قصيدة الرصافي (التلغراف)[٦٢٣] احياء لهذا الوزن:

للبـــرق اســـلاك تؤدي الاخبار   دقيقـــة مثـــل دقـــاق الاوتار

ومن ذلك ايضا محاولة الزهاوي احياء الوزن الرجزي القصير، والذي نظم فيه شوقي مقطعا من مسرحيته مجنون ليلى في قوله:

هـــلا هـــلا هيـــا اطـــو الفـلا طيـا

فقال الزهاوي:

رأســـي مصـــدوع عـــظمـــا مخلـــوع
قلبـــي مكســـور روحـــي ملـــذوع[٦٢٤]

---

(٦٢١) الكلم المنظوم ١٣٦
(٦٢٢) الديوان ٢٧٧ .
(٦٢٣) ديوانه ٢٥٠ .
(٦٢٤) اللباب ٢٧٥ وانظر محاولاته على منهوك البسيط قصيدة (لم تدم لنا) الديوان ٩

الا أن هذه المحاولات لا تعني جديدا في اوزان الشعر وموسيقاه، فنحن لا نجد في دواوين شعراء هذه المدرسة تجديدا أو تطورا يذكر في استعمال البحور أو محاولة الخروج على العروض الخليلي. وحتى هذه المحاولات (الاحيائية) جاءت نادرة جدا، ولم تجىء ظاهرة شائعة بحيث تستحق الدراسة والتسجيل.

* * *

ونعود في نهاية الفصل الى قضية الفن وتطوره لنتساءل عن مقدار تطور الشعور عند شعراء هذه المدرسة؟

لا شك اننا نجد درجة من التطور قد دخلت نسيج القصيدة على يد شعراء الاتجاه الكلاسي، عما كان عليه في القرن التاسع عشر، نتيجة للعلاقة الجدلية القائمة بين الشاعر من جهة ومجتمعه من جهة اخرى. واذا كنا قد وجدنا ان درجة التطور تلك لم تكن كبيرة أو جذرية في اللغة او الخيال او الموسيقى، فذاك لأن درجة الأصالة عند هؤلاء الشعراء لم تكن عالية هي الأخرى، وعلى هذا، اذا ما أخذنا بتقسيم العقاد لادوار تطور الفن من مرحلة الجمود الى مرحلة النهضة والاجادة[٦٢٥]، فاننا سنضع شعراء القرن التاسع عشر في الدور الأول: وهو (دور التقليد الضعيف، او التقليد للتقليد) بينما نضع شعراء الاتجاه الكلاسي ـ الزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي ـ ممثلين للدور الثاني وهو (دور التقليد المحكم أو التقليد الذي فيه للمقلد شيء من الفضل وشيء من القدرة).

على أن هذه المدرسة لم تتوقف بحكم طبيعة التطور لسبب بسيط، هو أن شعراءها لم يصلوا بقيمها في التطبيق الى آخر المدى، وانما برزت في ساحة الشعر طاقة اصيلة تنتمي الى هذه المدرسة، ولكنها تختلف عنها اختلافا كبيرا، ونعني بها شاعرية الجواهري.

---

(٦٢٥) انظر مقالته (الحركة الادبية) مجلة الكتاب المصرية ، المجلد العاشر ، ج ١ يناير ١٩٥١ ص ١٢

الفصل الثالث

الكلاسية الجديدة

محمد مهدي الجواهري

أولا ـ مرحلة التقليد

(١)

لا بد للدراسة ـ وهي ترصد خط التطور الفني للشعر العراقي الحديث ـ من أن تقف وقفة متأنية عند ظاهرة متميزة في هذا الشعر، تمثل قمة من قمم تطوره. تلك الظاهرة التي يمكن أن نطلق عليها مصطلح (الكلاسية الجديدة) متمثلة في محمد مهدي الجواهري، الشاعر الذي ما يزال يقول الشعر منذ أكثر من نصف قرن، ومازال جمهوره كبيرا، ينتظر منه المزيد.

لقد ذاعت شهرة الجواهري ذيوعا كبيرا، لا سيما بعد الحرب الثانية، وبعد أن وصل صوته الى ساحة الشعر في الوطن العربي كلها، واقترن اسمه بتاريخ العراق السياسي الحديث، حتى عد بعضهم شعره وكأنه يصور هذا التاريخ «فيما يشبه المأساة الاغريقية » .[١]

الا أننا، من وجهة النظر النقدية، نجد في أغلب الأحكام التي قيلت في شعره تطرفا ـ مع الشاعر أو ضده ـ وتناقضا أحيانا، ومبالغة أحيانا أخرى. فضله بعضهم على شوقي ومطران والرصافي والزهاوي[٢]، وعده آخرون شاعرا تقليديا يحسن فن النظم[٣]، وبالغ آخرون مقررين أن الجواهري أكبر من أن يدرس[٤]، بينما ذهب بعضهم الى أن للشاعر «نمطا جواهريا جرى في طريقة أدبية خاصة، فوجدت قبولا واستحسانا من جمهرة المتأدبين»[٥]، وانتهى آخرون الى «أنه شاعر عباسي أخطأه الزمن... ووجوده في القرن العشرين يمثل ظاهرة غريبة»[٦].

ونحن نعتقد أن دراسة حرفية الشاعر ونسيجه مسألة هامة في اصدار أحكام نهائية على شعره، وعلى تيار الشعر الكلاسي. وبالرغم من ايماننا بأن تطبيق خصائص التيار الكلاسي الأوربي بتفاصيله على الشعر العربي، محاولة

---

(١) الشاعر والحاكم والمدينة ـ جبرا ابراهيم جبرا ، (محمد مهدي الجواهري : دراسات نقدية اعدها فريق من الكتاب العراقيين) بغداد ١٩٦٩ ص ٤٥ .

(٢) المصدر السابق ص ٦٥ .

(٣) الأدب المتكامل والشعر عند العرب ـ مدني صالح ، مجلة الآداب ـ بيروت العدد الأول لسنة ١٩٦٨ .

(٤) محمد مهدي الجواهري ـ دراسات نقدية ، ص ١٣٣ .

(٥) لغة الشعر بين جيلين ـ ابراهيم السامرائي ١٢١ .

(٦) الشعر العراقي الحديث : مرحلة وتطور ـ جلال الخياط ص ١٠٥ .

غير مأمونة النتائج، لأن «كلاسية الشعر العربي تختلف في نواح عديدة عن كلاسية الشعر الغربي، وإن اتفقت معها في جوهر الاتجاه وخلاصة طبيعته»[٧].
لكن ذلك لا يمنع من أن نجد في هذا الشعر تمثل بعض الخصائص الكلاسية العامة تمثلاواضحا، كاحتذاء النماذج المشهورة في الشعر القديم، والاهتمام بالجانب العقلي مما يفسر لنا ظاهرة الحكمة، والالحاح على التفاصيل العامة والجزئيات، والتعبير ــ أحيانا ــ عن معاني الجمال، والحرص على الحقيقة والتعبير عنها في كثير من الاحيان، يضاف الى ذلك بروز سمات معينة: كالانفصام ما بين الشكل والمضمون في القصيدة والاعتماد على وحدة البيت والقافية والوزن، والاهتمام الخاص بالجزالة في التركيب والعناية بالمفردة.

(٢)

سنجد، بعد الاطمئنان الى هذه الحقيقة أن بدايات الجواهري في العشرينات من هذا القرن، ولسنوات طويلة اعقبتها ينضوي بشعره تحت هذه الخصائص العامة للمدرسة الكلاسية فهو بذلك يوضع ضمن اتباع مدرسة الزهاوي والرصافي والشبيبي والكاظمي، والذين ابتدأوا حياتهم الادبية في أواخر العهد العثماني، اما هو فقد ادرك هؤلاء وهم يملأون اجواء الشعر في العراق بأصواتهم.

وقبل ذلك، فان الشاعر في حداثته قد توجه ــ رغم معارضة والده ــ الى الشعر بحكم ثقافة بيئته وعصره، فقد نشأ في مطلع القرن العشرين نشأة علم وسط عائلة تقول الشعر القديم وتتصدر النوادي الادبية في النجف، فيرتادها الشاعر، وفيها سمع أصوات ابي تمام والمتنبي والبحتري والشريف الرضي، وربما صوت ابي نواس «مالئة تلك المحافل لم تطو القرون حدتها... فنشأ في تلك الظروف الفارغة والامة المتهدمة والادب المزعوم فتعاطى بصدر من الادب القديم، وتتلمذ على تلك النوادي..»[٨].

ويتبارى مع لداته في ما كان يسمى في النجف بـ(حلبة الادب) مستعرضا ملكاته في معارضة قصائد اشهر شعراء العرب القدامى[٩]. ثم يجلس الى الزهاوي ــ في بغداد ــ سنوات ثلاثا يسمع منه فيلذ ويفيد[١٠] ويحرص الزهاوي على تلميذه، فيكتب في مقدمة ديوانه الاول «.. اني كنت

(٧) متى ندرس شوقي ــ الدكتورة سهير القلماوي ، مجلة المجلة . العدد ١٤٤ ديسمبر ١٩٦٨ .
(٨) ديوان الجواهري ــ مطبعة النجاح بغداد ١٩٢٨ . المقدمة بقلم علي الشرقي ص (١ ــ ل) .
(٩) انظر بعض معارضات الجواهري للشعراء القدامي (حلبة الأدب) ط ٢ ــ المطبعة الحيدرية ــ النجف ١٩٢٥ .
(١٠) الجواهري : (ذكريات عن الزهاوي)ــ مجلة الأديب العراقي . العدد الثالث ١٩٦١ ص ١٦

اتوسم فيه هذا النبوغ كلما قرأت ما كانت تنشره له الصحف قبل سنوات، وقد حقق ديوانه ظني فيه..»[١١] .ولا ينكر الجواهري هذه الاستاذية للزهاوي، فهو يسميه في احدى قصائده (حامي الأدب العراقي) ويدعوه الى (حمايته) ضد اعدائه.[١٢]

يكشف لنا ديوان الجواهري الاول عن اعتماده على مخزون ثقافي تجمع عنده من قراءاته للشعر القديم واطلاعه الواسع على كتب اللغة والنحو والبلاغة، وما حفظه من شعراء عصره المشهورين كشوقي وحافظ والزهاوي والرصافي. ومن احسن ما يجده القارىء في قصائده المبكرة، قصيدته (الثورة العراقية)[١٣] التي كتبها الشاعر عام ١٩٢١، ووصفت بأنها «من قصائد الحرب الفريدة التي قيلت في هذا القرن»[١٤].

لعل الذي ولى من الدهــر راجع	فلا عيش ان لم تبق الا المطالع
غرور يمنينــا الحيـــاة وصفوها	سراب وجنــات الامانـــي بلاقع
نسر بزهـــو من حيـــاة كذوبة	كما افتر عن ثغر المصافي مخادع
هو الدهر قارعه يصاحبك صفوه	فما صاحــب الأيــام الا المقارع

يبدأ الشاعر قصيدته بهذه الابيات الأربعة، فاذا هي تقدم لنا حكمة وتجربة، لا نراها مناسبة لسن الشاعر، فضلا عن انها لا تتعلق بعنوان القصيدة، وقد تصلح هذه الحكمة لكثير من القضايا، موضوعها عام، وقد لا ننسى انها حكمة قديمة طالما ترددت في شعر المتنبي خاصة وهو يفتتح بعض قصائده الشهيرة، بل نحن نجد صورة البيت الأول مكرورة في مجموعة من عينيات الفرزدق خاصة، اعتمد عليها الجواهري وجاراها الى حد بعيد وان لم يستطع استخدامها استخداما يبعث فيها الحياة من جديد. يقول الفرزدق:

ولكن همــا عمــاي من آل مالك	فاقغ فقد سدت عليــك المطالع[١٥]

ويكرر الفرزدق صورة (المطالع المسدودة) في نفس القصيدة:

غداة اتت خيــل الهذيــل وراءكم	وسدت عليــكم من إراب المطالع

وللفرزدق عينية ثانية مطلعها:

---

(١١) ديوان الجواهري (بين العاطفة والشعور) ط ١٩٢٨ ــ المقدمة (كلمة الزهاوي) .
(١٢) المصدر السابق (قصيدة جائزة الشعور) ص ١٣ .
(١٣) المصدر السابق ص ٥١ ــ ٥٧ ، وانظر ديوان الجواهري ــ المكتبة العصرية ١٩٦٧ ج ٢ ص ٨٥
(١٤) لغة الشعر بين جيلين ــ ابراهيم السامرائي ص ١١٨
(١٥) شرح ديوان الفرزدق ــ تحقيق عبد الله الصاوي ــ ج ٢ ص ٥١٨ .

انـــي الى خـــير البريـــة كلها رحلت وما ضاقت علي المطالع[16]

وفي قصيدة ثالثة للفرزدق نلمح الصورة ذاتها (سدت المطالع) يجيء بها بعد حادثة من الاحداث [17]. واذا كانت تلك احدى صور الفرزدق فان صور الجواهري الأخرى (الدهر راجع) تبقى (المطالع) (غرور يمنينا) (صفوها سراب) (حياة كذوبة) (افتر ثغر) (مقارعة الدهر) (مصاحبة الايام) شائعة بنفس القدر في الشعر العربي القديم. ولا ينسى الجواهري استخدام الطباق (ولى – راجع) وفي البيت الثاني (جنات وبلاقع) (صفوها وسراب) وفي الثالث (المصافي والمخادع). ثم نحس في البيت الرابع عودة وتكرارا لمعنى البيت الاول في معناه.

ونكتشف من مطلع القصيدة ان (الحدث) ليس هو المحرك لاحاسيس الشاعر وانفعالاته، فليس في هذه الابيات شيء من المعاناة، او الانفعال العفوي بالحدث، وانما نحن امام ارتداد الى مخزون ثقافي عامر يتزود منه الشاعر كلما تقدم في القصيدة خطوة، يقول:

ألم تر ان الدهــر صنفــان اهله اخــو بطنــة، ممــا يعــد وجائع
اذا انــت لم تأكل اكلــت وذلة عليــك بأن تنسى وغـــيرك جائع
تحدث أوضـــاع العـــراق بنهضة ترددهـــا اسواقـــه والشوارع
وصرخـــة غـــيران لانهـــاض شعبه وانعاشه تستــك منهـــا المسامع

ان من سمات الشاعر الكلاسي عنايته التامة بالجزئيات ومحاولته الاحاطة بكافة تفاصيل الفكرة، او الحدث، او الصورة: فها هو يعود الى فكرة (الدهر) ومتناقضاته، وهي ذات الفكرة ولكن بصور تتكرر وتتراكم فالمرة الاولى (ذهاب الدهر ورجوعه) وفي الثانية (الدهر المقارع) وفي الثالثة (الدهر المخادع). وتأتي التراكيب والصور التقليدية (اخو بطنة) (لم تأكل أكلت) التي نجدها صدى لقول زهير، المشهور:

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لا يتقي الشتم يشتم

وحكمة المتنبي مشهورة في هذا الصدد:

والظلم من شيم النفوس فان تجد ذا عفـــة فلعلـــة لا يظلم

و(تستك منه المسامع) ترديد لبيت النابغة في اعتذاره المعروف:

---

(16) شرح ديوان الفرزدق ص ٥١٠

(17) المصدر نفسه ص ٥١٣، انظر تفاصيلها.

آتاني ابيــت اللعــن انــك لمتني وتلك التي تستك منهــا المسامع

ويجيء هذا الشطر في البيت الثالث (تحدث اوضاع العراق بنهضة) فيتساءل قارئه عن هذه (النهضة) التي يتشوق اليها الشاعر؟ فاذا كانت الثورة الشعبية الكبرى، فقد قامت وخمدت قبل عام مضى من كتابة الشاعر قصيدته، ونفوس العراقيين بعدها ملأى بالاحزان والآلام. وهذا ما يؤكد الذي نذهب اليه من ان عواطف الشاعر الكلاسي ــ والجواهري كذلك في هذه الفترة ــ لا يفجرها الحدث أو التجربة، لتعبر عن نفسها وأحاسيسها المختلطة بالواقع، بقدر ما يدفع هذه الشحنة العاطفية الى موقف متأمل سرعان ما يرتد الى المخزون الثقافي للشاعر ليسيل هذا المخزون الكامن شعرا لا يحمل من عواطف الشاعر الذاتية المتميزة المطبوعة ببصماته ما يميز انفصاله عن هذه الحقيقة القديمة، ومعايشته لتجربته الخاصة، وهي ظاهرة لا تعطي معنى لحياة الشاعر، وشعره. يقول ستيفن سيندر «ان الحقيقة لا تستمر حقيقة على لسان شاعر جديد، الا اذا كان الشاعر الجديد قد عاشها مرة ثانية في ظروف تختلف عن تلك التي تثبت فيها اصلا، أما اذا اكتفى الجديد بترديد القديم دون ان يخلقه من جديد فحينئذ يحل القول محل القائل، ويفقد القائل موقفه المتجدد ابدا في الحياة..»[١٨].

وحتى هذا الطباق الذي يحرص عليه الجواهري، لم يخلق جديدا في التجربة (أخو بطنة ــ جائع) (لم تأكل ــ أكلت) (تنسى ــ شائع)، انه لا يغني القصيدة شيئا، فهو لا يساعد على تقديم صور جديدة، او علاقات جديدة بين المفردات، لأن المخزون الثقافي عند الشاعر قد تكفل بذلك. فاذا كان الفرزدق قد صور وطنه وبيئته بقوله.

تنــح عن البطحـــــاء ان قديمها لنا والجبال الباذخات الفوارع[١٨ ب]

فان الجواهري يستحضر صورة (الجبال الفوارع) هذه ليصف الوطن:

تغذيــه انفــاس النسيـــم عليلة تذيع شذاهن الجبــال الفوارع[١٩]

وحتى (انفاس النسيم) صورة قديمة.

واذا قال الفرزدق مصورا قومه وقد امتلكوا النجوم الطوالع:

أخذنــا بآفــاق السمـــاء عليكم لنا قمراهــا والنجــوم الطوالع[٢٠]

(١٨) الشاعر والحياة ستيفن سبندر ترجمة مصطفى بدوي ص ٩٨ ــ ٩٩ .

(١٨ ب) ديوان الفرزدق ج ٢ ص ٥١٩ .

(١٩) ديوان الجواهري ط ٩١٨ ص ٥١ ــ ٥٧ .

(٢٠) ديوان الفرزدق ج ٢ ص ٥١٩ .

قال الجواهري يصف الحاج عبد الواحد سكر احد زعماء ثورة العشرين:

كمـــي مشى بـــين الكمـــاة وحوله نجوم بليل من عجـــاج طوالع[21]

الصورة واحدة، وقد غير فيها الجواهري بعض التغيير لكن صفة النجوم جاءت كما جاءت عند الفرزدق مع الفارق في ان الشاعر الحديث قصر عن اللحاق بتحكم الشاعر القديم في احكام الصورة ولحمها، الا انه استعان بصورة ثانية من القديم، صورة (غبار المعارك) عند بشار في قوله:

كأن مثـــار النقـــع فوق رؤوسنا واسيافنـــا ليـــل تهـــاوى كواكبه

فخلط بين الصورتين، لكنه لم يخلق صورة مثيرة، ويعاود الكرة لضبط صورة الفرزدق فيقول:

تكاد اذا ما طالع الشهـــب هيبة تخـــر لمرآه النجـــوم الطوالع

وعدم نجاحه هذه المرة، راجع الى هذه المبالغة المفرطة التي تضيفها الصورة، فضلا عن الفرق الواضح ما بين (الشهب) التي (طالعها) و (النجوم) التي تخر، ومعلوم ان الشهب غير النجوم. والفرزدق قصد النجوم الثوابت اللامعة، ومن هنا جاء معنى الامتلاك قويا وخالدا.

ان الجواهري لم يستطع ان يصل بصورته الشعرية الى مستوى صورة الفرزدق، ولا هو يستطيع التخلص من تأثيرها واغرائها، فهو في كل مرة يعود اليها في محاولة لتفريغها في نسيجه. ان هذه المحاولات لا تلبث ان تصرف ذهن المتلقي عن محاولاته وصوره الى الصورة الاصيلة التي يدور حولها. ذلك لأن الشاعر الحديث لم يستطع صهر الصورة القديمة واعادة تشكيلها من جديد وادخالها في نسيجه، وكأن هذه الصورة القديمة تجيء ملصقة بما عنده دون لحام، حتى ليبدو هذا الشاعر الحديث وكأنه، في ذهنه، يحتفظ بمخزون تتكدس فيه الصور، يقتطعها من ابيات الشاعر القديم ليضيفها الى أبياته ويبني عليها. ومن هنا يبدو رأي ت.اس. ايليوت دقيقا ومشخصا لهذه الظاهرة، حين يؤكد بأن هناك علاقة تكامل ـ عند الشاعر الناضج ـ ما بين الحاضر والماضي الحي، مشترطا لنضج الشاعر «ان لا يكون فحسب يختزن الموروث الذي ظل من قبله معطلا، بل انه يعيد سبك اكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة».[22]

---

(٢١) ديوان الجواهري ط ١٩٢٨ ص ٥١ ـ ٥٧ .

(٢٢) ت.س. اليوت الشاعر الناقد ـ ماثيسون ، ترجمة احسان عباس ص ٤٦ .

بمعنى ان الفرزدق حين يستخدم صورة (عبابي الندى المتدافع) في بكائه على قومه:

فان ابكي قومي يا نوار فانني ... ارى مسجديهم منهم كالبلاقع
خلاءين بعد الحلم والجهل فيهما ... (وبعد عبابي الندى المتدافع)

فاننا نحس بجمال الصورة واثارتها، ففيها نوع من المفأجاة في علاقات المفردة، الندى وقد صدر عن قومه كما صدر العلم، فأضاء واستعار الشاعر لهما صفة الموج الطاغي فباتا تيارا قويا متدافعا. والفرزدق حريص على هذه الصورة معني بها، يجيد خلقها مرات عديدة، فيكررها في عينية اخرى فيقول.:

اذا جردوا اسيافهم لكتيبة ... لمعن وميض العارض المتدافع

واذا بالثانية اشد حركة من الاولى بسبب ان المشبه والمشبه به محسوسان، وان الشاعر خلق من هذه المحسوسات صورة فيها كل هذه الحركة والعنف باقامة العلاقات بينهما على هذا النحو، السيوف المشرعة ذات اللمعان والبريق في حالة استلالها ونزولها على الاعداء ولمعانها، تشبه لمعان السحب وبرقها قبل ان تنزل مطرها الغزير المتدافع. فكيف استخدم الجواهري هذه الصورة؟

ان الجواهري لم يصب من جمال هذه الصورة الا جزءا قليلا (صورة الموج المتدافع) الذي استخدمه استخداما حقيقيا، بعد ان جرد الصورة القديمة من كل مفاجآتها، فقال:

جرى ثائرا ماء الفرات فما ونى ... عن العزم يوما موجه المتدافع

ونحس بأن استعارة (العزم) للموج لم تفلح في اضفاء جديد على الصورة القديمة، ولم تفلح ايضا في رفع مستوى الصورة الجديدة.

ان مشكلة الشاعر الكلاسي الحديث، مع الموروث، تتركز في انه يتعامل معه وينظر اليه بقداسة واجلال في احيان كثيرة، وكأنه ليس أكثر من متعبد في محراب هذا الموروث يمتلكه الموروث ولا يمتلكه هو امتلاكا حقيقيا. وكأنه حين يستخدمه بالاشارة حينا ويلصقه بنسيجه حينا آخر، انما يقدم لمتلقيه الشهادة التامة بعدم خروجه عنه او الشذوذ عن حدود صوره التي حازت عنده قداسة واجلالا. فهي وثائق يدعم بها الشاعر نسيجه وحرفيته لا مادة يصهرها ويعيد تركيبها واقامة علاقات جديدة بين مفرداتها بحسب ما يتطلبه واقعه الذي يعيشه. فاذا قال الشاعر لبيد بن ربيع العامري في رثاء اخيه:

ومـا الدهـر والايـام الا ودائع　　فـلا بد يومـا ان ترد الودائع

قال الجواهري:

هبـوا ان هذا الشرق كان وديعة　　فـلا بد يومـا ان ترد الودائع

واذا كان المتنبي في مدحه سيف الدولة يقول:

على قدر اهل العزم تأتي العزائم　　وتأتـي على قدر الـكرام المكارم

فان الجواهري يضيع في هذه الصور والمعاني، لكنه يقول:

لقد عظمـوا قدرا وبطشـا وانما　　على قدر اهليهـا تكون الوقائع

واذا كان الفرزدق قد قال:

اذا الملك الجبـار صعـر خده　　ضربناه حتـى تستقيـم المخادع

سارع الجواهري الى هذه الصورة فقال:

فواتـك كم ميلن من قدر معجب　　كما ميل الخـد المصعـر صانع

واذا اقتضى الامر، جاء الشاعر الحديث بالبيت القديم كله، بصوره وتراكيبه ومفرداته وموسيقاه وجوه، مطمئنا الى هذا (التضمين) احد تقاليد الشعر العربي، ونحن نرى ان (التضمين) ليس عيبا في حد ذاته، وانما العيب في طريقة استخدامه عند الشاعر الكلاسي الحديث. فالقصيدة الجيدة ـ في رأينا ـ لا تقتبس من الموروث التاريخي لتوثيق الشعر وتأكيد انتمائه الى القديم، وانما تثير بهذا الاقتباس في ذهن المتلقي دلالات وصورا وومضات تقرب بها المعاني الحديثة التي يريدها الشاعر المعاصر، باثارة تلك الاجواء التاريخية، بشرط ان يلتحم هذا المقتبس بنسيج الشاعر ولا تبدو امكانية فصله عنه.

ولتوضيح هذا المعنى الذي نريده، نشير الى ما عمله اليوت في قصيدته الشهيرة (الارض الخراب) ومن ابرز معانيها ما حاول الشاعر ان يقوله من أن (بعض الحياة موت) عند بعض الناس، لانها حياة بلا معنى، كالتي يحياها الانسان في المجتمع المادي الحديث، هذه الحياة ضرب من الموت عند اليوت، فيصف لنا الحياة في لندن من خلال تصوير حياة التجار، الذين يهتمون بالقيم المادية التي يمثلها شارع (كينج وليم) بلندن حيث توجد معظم مصارف التجارة:

(أيتها المدينة المزيفة، تقبعين تحت الضباب القاتم البني في فجر يوم من

ايام الشتاء. لقد اجتاحت الامواج جسر لندن، افواج عديدة. ما كنت اتصور ان الموت قد قضى على هذا العدد من الناس. انهم يرسلون الزفرات قصيرة وعلى فترات متباعدة وكل رجل منهم قد ثبت ناظريه امام قدميه. لقد صعدت الافواج التل ثم انحدرت الى شارع الملك وليم...).

ان صور هؤلاء الماديين في علاقاتهم، وزفراتهم وذلهم، انما هي صور اقتبسها الشاعر الحديث من دانتي حين صور الهالكين في قصيدته المعروفة «الجحيم»[٢٣] لكن الشاعر لم يقصد بهذا التضمين ان يفيدنا بانتمائه الى الموروث، او ان يقدم حكمه وحكم القدماء على هؤلاء الماديين بالعقوبة، ولا حتى الاعتماد على الصورة اعتمادا نهائيا كوثيقة مؤكدة، انما هو يستخدم هذه الصورة في نسيج قصيدته ملتحمة بالمعنى التحاما، وليس من الضروري ان يعرف متلقيه مصدرها او لا يعرف؛ لان ذلك ليس هو الغرض، انما الغرض هو ان يصل لتصوير هؤلاء الناس وحياتهم من خلال صهر القديم بالاحاسيس الجديدة في نسيج كامل موحد وجديد. بمعنى ان استخدام اليوت لصور المعذبين في جحيم دانتي ليس من قبيل الزخرفة، او زيادة في المعنى او لتوثيقه، انما تدخل الصورة القديمة في صلب المعنى لتثريه وتعمقه وتكمله بعد ان تفقد كثيرا من ظروفها التي قيلت فيها وبعد ان يزيل عنها الشاعر الحديث، كل ما يمكن ان يربطها بموضوع غير موضوعه. اما الشاعر الكلاسي العربي (والجواهري كذلك) في هذه الفترة الفنية من حياته، فانه يقتبس الموروث بطريقة لا تبعث الحياة في هذا الموروث، ولا تثري نسيج الشاعر ومعانيه. يقول واصفا زعيم الثورة العراقية الديني الشيخ محمد تقي الشيرازي:

مدبر رأي كلف الدهر همه	فناء بما اعيا به وهو ضالع
مهيب اذا رام البلاد بلفظة	تداعت له اطرافهن الشواسع
«ينام باحدىَ مقلتيه ويتقي	بأخرى الاعادي فهو يقظان هاجع»
يحف به كل ابن هم اذا رنا	الى الحي ردت مقلتيه المدامع

والبيت الثالث مشهور معروف لحميد بن ثور، ضمنه الشاعر فزاد به من عدد الصور التي جاءت تصف الممدوح، بمعنى ان الشاعر يستطيع انْ يأتي بهذا البيت في كل قصيدة يمكن ان تقال في ممدوح، فيصلح لكل رجل يحبه الشاعر ويجله، لا لرجل مخصوص محدود، وفضلا عن هذه المبالغة المضحكة التي لا تصلح للوقت الحاضر، فانه اذا حذفناه من السياق فان المعنى لا يتأثر ولا ينقص، فسلسلة الابيات مستمرة في اضفاء الصفات القديمة وتكديسها، والابيات التي تجيء بعده تزيد في تراكم الصور حتى لا يدري قارئه متى سيكتفي الشاعر ويكف عن الممدوح ليتحول الى الموضوع الاساسي، بينما نحن

(٢٣) دراسات في الشعر والمسرح - مصطفى بدوي ص ٨٥.

لا نستطيع ان نحذف الصور التي استخدمها اليوت والتي اقتبسها من جحيم دانتي فأدخلها بمهارته الى شارع الملك وليام مركز لندن التجاري.

(٣)

وتجري قصائد الجواهري ـ في هذه المرحلة ـ على هذا النحو مع الموروث. فالمحاكاة كثيرا ما تجيء متماثلة في المناسبة، مع بعض التغيير، وفي الصور، من تشبيه واستعارة في الوزن والقافية بطبيعة الحال. ولا يجد قارئه كبير عناء في ارجاع معظم قصائده في ديوانه الاول الى مصادرها في التراث، واعادة اغلب صوره الى الشعراء القدامى.

ولا شك في ان المخزون الثقافي غزير وواسع، يسعفه حين يرتد بعواطفه من لحظة الحدث او التجربة اليه، فلا يلبث ان يقع على النموذج فيتكىء عليه، وقد يكون هذا النموذج واحدا يفي بالغرض، مع ادخال بعض التغيير البسيط، كالذي جاءت عليه قصيدة (أمين الريحاني)[٢٤] عام ١٩٢٢ ومطلعها:

لمن المحافل جمة الوفاد جل المقام بها عن الانشاد

لا نجدها تخرج في جوها واطارها النفسي وصورها عن قصيدة الشريف الرضي في داليته التي رثى فيها ابا اسحاق الصابي والتي مطلعها:

اعلمت من حملوا على الاعواد ارأيت كيف خبا ضياء الغادي[٢٥]

واذا كان الشاعر الحديث قد ابدل المناسبة من (رثاء) الى (استقبال وترحيب) فلا أقل من تغيير في جزئيات صورة المطلع القديم، فيقول الجواهري:

من زان صدر المجلس الاعلى وقد طفح الجلال بحيث فاض النادي

واذا كان الريحاني كاتبا وأديبا، فكذلك كان الصابي، وتلك هي المناسبة، وهكذا تجيء الصور متماثلة مكرورة يقول الشريف:

وقضى جنانك مذ قضت وقداته ان لا بقاء لقدح كل زناد

فيقول الجواهري وقد اعجبته صورة (قدح كل زناد) بعد ان رأى ان (وقدات الجنان) غير مثيرة و (الظلام) اكثر مناسبة فقال:

لم تكفها آراؤك الظلم التي غشيت ولم تهمم بقدح زناد

---

(٢٤) ديوان الجواهري ط ١٩٢٨ ص ٣١ .
(٢٥) ديوان الشريف الرضي ج ١ ـ المطبعة الادبية في بيروت ١٣٠٧ هـ ص ٢٩٤ .

واذا كان الشريف قد اسقط الحزن ــ والمناسبة تقضي ذلك ــ على مجموعة من القيم:

طاحــت بتلك المكرمـــات طوائح　　　وعدت على ذاك الجــواد عوادي

فكان لا بد للجواهري ان يحزن هو الآخر ويتألم ولكن بطريقة تناسب المقام، فليس هناك مجال لرثاء عزيز مفقود، وانما هي مناسبة ترحيب، ولتكن ذكرى (بقاء الاجداد):

ما حولــت تلك الخيــام ولا عدت　　　فيهــم على تلك الطبـــاع عوادي

وليس مهماً ان تكون (الخيام) هي بيئة الشاعر التي يعيشها ام لا، ولكن التقليد والمحاكاة يقتضيان ان يعيش جو الاسلاف.

واذا ما حاول الشاعر ان يخرج عن هذا الاطار القديم، فلا يجد نفسه الا وقد انحدر الى هذه الصورة المضحكة المبالغة:

في كل يوم للمحافــــل رنة　　　لك من نيويـــورك الى بغداد

لذا، فسرعان ما يعود الى اطار الموروث واستخلاص الحكمة:

ما قدر هذا الاحتفـــال وانما　　　كل البـــلاد محافـــل ونوادي
تعــداد مجــد المرء منقصـــة اذا　　　فاقـــت مزايـــاه عن التعداد

وقد لا يسعف الشاعر نموذج واحد من القديم، بل يعمد الى مجموعة من النماذج المتشابهة في القافية والوزن والموضوعات، يلقط منها تشبيهاته واستعاراته ليكون صوره كما رأيناه في مجموعة عينيات الفرزدق، وكالذي نجده في قصيدته (الانانية)[٢٦] التي يفتتحها بهذه الحكمة وهذه العقلانية:

ارى الدهر مغلوبا ضعيفا وغالبا　　　فلا تعتبن لا يسمع الدهر عاتبا

وهو يلجأ الى بائيات المتنبي، واولها ابياته الستة التي عاتب فيها سيف الدولة والتي اولها:

الا ما لسيف الدولة اليوم عاتبا
فداه الورى امضى السيوف مضاربا[٢٧]

واذا لم يكن قد استكمل صور بيت المتنبي الاول في مطلع قصيدته عن الدهر، فلا اقل من استخدام صورة (السيف الضارب) في بيت آخر فيقول الجواهري

---

(٢٦) ديوان الجواهري ١٩٣٥ ص ٨ .

(٢٧) ديوان المتنبي ــ شرح العكبري ج ١ ص ٧٠ .

عن نفسه:

وجردتـــه سيفـــا امضى وقيعة من السيف هنديا وامضى مضاربا

وليس لنا ان نسأل عن (سيف) الجواهري، فلعله يعني لسانه، الا انه يلتفت الى بائية ثانية من بائيات المتنبي، والتي جاءت على بحر الكامل، وليس على الطويل كالأولى، فيأخذ صورة (المصائب التي تصب كالامطار) في قوله:

اظمتنـــي الدنيـــا فلمـــا جئتها مستسقيا نزلـت علي مصائبا[28]

فيقول الجواهري، وهو ابن العشرين:

اسخرهـــم طورا لنفسي وتارة أصب على الاوطان منهم مصائبا

ثم يلتفت الى بائية ابي تمام التي مدح بها الحسن بن سهل والتي مطلعها:

أأيامنـــا ما كنـــت الا مواهبا وكنت باسعاف الحبيب حبائبا[29]

ليكمل بها ما ينقصه من معان وقواف...

وهكذا تجري المعارضات عند الجواهري في معظم قصائده، فقصيدته (النشيد الخالد)[30] يعارض فيها قصيدة المتنبي في مدحه (سيف الدولة)[31] وقصيدة (النفثة)[32] اتكاء على قصيدة الشريف الرضي الشهيرة ذات المطلع:

نبهتهـــم مثـــل عوالي الرماح الى الوغـى قبـــل نوم الصباح

ويحرص الجواهري في هذه الفترة من حياته وشعره على تمثل مواقف الشعراء القدامى، متشبها بهم، ناطقا بحكمتهم، بغض النظر عما اذا كانت اجواء قصائدهم النفسية تلائم الشاعر ام لا. فهو حكيم وجريء ومتعال كالمتنبي، لكنه لا يجد في المتنبي صورة الاحزان والمآسي كاملة، وانما يجدها في صورة ابي العلاء المعري، فهو (قرينه في المصائب) مثله في مصائبه، ومثله في شعره يحاكيه ويذكره ويقبس من شعره:

ألا مبلغ عنـــي المعـــري (احمدا) ليسمعه والشعر كالريح جوال[33]
بأنـــي وايـــاه قرينـــا مصائب وان فرقت بين الشعورين احوال

(٢٨) المصدر السابق ج ١ ص ١٢٤ .

(٢٩) ديوان ابي تمام الطائي ـ تعليق وشرح : شاهين عطية ـ بيروت ١٨٨٩ ص ٢٢ .

(٣٠) ديوان الجواهري ١٩٢٨ ص ٦٣ .

(٣١) ديوان المتنبي ج ١ ص ٢٦٨ .

(٣٢) ديوان الجواهري ٦٦ .

(٣٣) من قصيدة (بين القطرين) الديوان ص ١٢١ .

وأنـــي وايـــاه كمـــــا قال شعره:
مغاني الهوى من شخصك اليوم هطال
تمنيــت ان الخمـــر حلــت لنشوة تجهلني كيف استقرت بي الحال)

وهكذا يؤكد الجواهري نماذجه من الشعراء القدامى مقلدا قصائدهم، او متخذا مواقفهم، فنقرأ ونلتمس في ديوانه الاول بصمات المتنبي وابي تمام والبحتري والشريف الرضي والفرزدق والمعري وبشار.. وغيرهم وفق القاعدة الكلاسية «إذا كانت مخيلة الشاعر في حاجة الى التأمل في شخصية يتخذها قدوة، فعليه ان يبحث عنها في الازمان القديمة»[٣٤]

(٤)

في مقدمة ديوان الجواهري الاول، يوجه الشاعر قارئه الى انه سيجد «لذة التصوير وحلاوة الوصف في كل ما قيل في هذا القطر ـ يعني العراق ـ ممزوجة بحرارة الشوق والم الذكرى ووحشة الغربة بما يوجب ان يكون درسا في الوطنية الحقة رغم الافاقين...»[٣٥]

ونحن نعلم ان السبب في هذا (الدرس الوطني) الذي يقدمه الشاعر يعود الى فصله من مهنة التعليم عام ١٩٢٧ بسبب قصيدة اشيع بأنه «يمدح فيها بلاد فارس ويذم العراق» فكانت سببا في فصله[٣٦]. ولا تعنينا قصة فصل الشاعر، ومدى صحة التهمة التي نسبت اليه آنذاك، وانما يعنينا هذا الشعر الذي قاله الجواهري وقد كان مفتونا بالطبيعة سواء أكانت طبيعة العراق ام فارس. فنحن نقرأ في ديوانه بابا سماه (الوصفيات) ونجد من شعر الطبيعة قصيدته (ما بين العراقين)[٣٧] يقول فيها:

كل اقطــــارك يا فارس ريف طــاب فصــلاك ربيـــع وخريف
لا عرت ارضــك من لطــف فقد ضمن الحســن لهـــا جو لطيف
يا رياضـــا زهـــرت في فارس شكرتـــكن عيـــون وانوف

ومنها يقول:

ما لأكتـــاف الربـــى مبيضة اتراهـــا بدلــت فيهـــا الشفوف
ام هو الشيـــب دهاهــا عجبا شيبت حتى الربى هذي الصروف
انمـــا جللهـــا الثلـــج الذي غمــرت فيـــه جبـــال وكهوف

---

(٣٤) الرومنطيقية في الادب الفرنسي ـ ف.ل. سولنيه ـ ترجمة احمد دمشقية ص ١٤ .
(٣٥) ديوان الجواهري ١٩٢٨ . مقدمة قصيرة بقلم الشاعر .
(٣٦) انظر ديوان الجواهري . ط ـ المطبعة العصرية بيروت ج ١ ص ٧٦ ـ ٧٧ .
(٣٧) ديوان الجواهري ١٩٢٨ ص ٧١ .

نقرأ في هذه الابيات صورا ولغة تقليدية (طاب فصلاك) (عرت ارضك (ضمن الحسن) (رياضا زهرت) (اكناف الربى) (بدلت الشفوف) (الشيب دهاها) (هذي الصروف)... الخ، فنحن نجد مثل هذه الصور واللغة واجمل منها عند البحتري مثلا، وحتى الصور كما نقرأها عند الشاعر الحديث لا تثير في قارئها استحسانا، بل لعل صورة (شكرتكن عيون وانوف) مما لا ترد عند شويعر عباسي تغنى بالطبيعة. فاذا امكن استعارة الشكر للعيون، فتلك استعارة جارية بسبب ما للعيون من الوان وحركة وتعبير وربما أحاسيس، لكن الانوف حين تشكر فان الصورة تقبح وتضطرب.

ونقرأ شيئا من ذلك في قصيدته (على كرند)[٣٨] اذ يتحدث عن طبيعة فارس:

خليلي احســـن ما شاقني	بفـــارس هذا الجمـــال الطبيعي
الى الآن تجـري متـــون الجبال	علينـــا بمثـــل مذاب الدموع

و (الجمال الطبيعي) و (الى الآن) تعبيران مبتذلان ركيكان، لم يترك الاستعمال اليومي لهما شيئا من طاقة او حيوية يمكن ان تبعث من جديد في قصيدة، فضلا عن صورة (مذاب الدموع) التقليدية، والتي لا تناسب مياه الشلالات المنحدرة. ولعل الشاعر لم يجد ما يصف به حركة هذه الشلالات وتدفق مياهها وخريرها وموسيقاها سوى الرجوع الى صورة (متون الجبال تجري).

الا ان الشاعر كثيرا ما يجد نفسه في هذا الموروث، لغة وصورا وحتى موقفا نفسيا كما نجد ذلك واضحا في قصيدته (الروضة الغناء)[٣٩] فلا نجد ذلك الابتذال والركة:

نسج الربيع لها الـرداء الضافي	وهمت بهـا كف الحيـا الوكاف
نضـت بهـــا عذراء كل سحابة	خطـرت فنبهـت الهـزار الغافي
قضى الربيع بها ديـون مصيفها	مـــن سح كل مدرة الاخلاف

وهذه ليست لغة الشاعر الحديث ولا هي صوره، بل هي لغة الشعر العباسي وصوره، ولعلها لغة البحتري ونسجه، وكأن أبيات الشاعر قد اقتطعت من ديوان شاعر عباسي، وما اكثر ما تتردد صور (نسج الربيع) (همت بها) (كف الحيا الوكاف) (نضت بها عذراء) (الهزار الغافي) (سح مدرة الاخلاف) في دواوين الشعر العباسي.

---

(٣٨) ديوان الجواهري ١٩٢٨ ص ٧٢ .

(٣٩) المصدر السابق ص ٨١ .

أما الموقف النفسي من الطبيعة فكثيرا ما يستعيره الشاعر من مواقف القدماء. ولعل صورة الشاعر القديم وتجربته وهو يبكر مع اواخر الليل وقد نامت الطبيعة حتى حيوانها. فمنهم من (يباكرها) للقاء الحبيبة، ومنهم من (يباكرها) للحرب، او الصيد او الرحلة، فتلك صورة وتجربة شائعة عند معظم الشعراء القدامى. اما الجواهري فقد (باكرها) لينشدها:

باكرتها والنجم متقد السنا	لهث وقد ضرب الدجى بسجاف
والطير يكتم نطقه متحذرا	خوف انتباه الصبح للأسداف
حتى اذا ما الفجر حان نشوره	وسطا الصباح بجيشه الزحاف
فأخذت أنشدها وعندي هاجس	أخذ الهموم علي من اطرافي

هذه الصور (الفم متقد السنا) (ضرب الدجى بسجاف) (انتباه الصبح) (الأسداف) (جيش الصباح الزاحف).. اكثر من مألوفة في ديوان الشعر العربي كله، لم تخلقها مخيلة الشاعر ولم نحس بانفعال الشاعر العفوي الذي واتاه في لحظة مواجهته الطبيعة.

والأهم من ذلك كله هذه الثنائية التي لا تلتقي في قطبيها، الشاعر قطبها الموجب: يصف وينقل، والطبيعة قطبها السالب: الموصوف والمنقول. والشاعر لا يمكن ان يندمج مع هذه الطبيعة ويتحد، هو يصفها خارجا عن ذاته واحاسيسه، فليس في الوانها وحركتها وسكونها وحيوانها وروائحها والوانها ما يسقط آثاره على مشاعره وعواطفه فتتلون مثلها.

ان الشاعر ليس من الطبيعة، وليست هي منه، بل هي مناظر ولوحات خارجية، وهدف الشاعر دائما ان يقدم لهذه المناظر صورة كاملة منقولة في شعره، بتفاصيلها وجزئياتها وما يناظرها ويشابهها او ما يدور حولها. ولا نشك لحظة ان اروع شعر الطبيعة ليس هذا، بل هو الشعر الذي تلتحم فيه الطبيعة بالشاعر، وينتمي هو اليها بعواطفه، واكثر من ذلك ان يؤثر هو بالمنظر بحيث تغدو الطبيعة ـ كما يقول هكسلي ـ هي التي تقلد الفنان وليس هو الذي يقلدها[٤٠].

ويمكننا أن نقول اخيرا ان الشاعر قد كسب في هذه الرحلة لحرفية الفن طرائق النغم الكلاسي وموسيقاه الشعرية ومجموعة من الصور الجاهزة تتغلغل في مخيلته وتخزن للمستقبل، ثم اندماج تام في الذوق الفني العربي القديم يكتسب مع الأيام قدرة على تلمس هذا الجديد الذي يتطلبه.

(٤٠) المحاكاة ـ سهير القلماوي، ص ١٤٤.

ثانيا ـ مرحلة الاضطراب

(١)

في عام ١٩٣٥ أصدر الجواهري مجموعته الشعرية الثانية. وقد ضم هذا الديوان بعضا من قصائد ديوانه الأول مؤكدا بذلك استمرار خط التقليد والمحاكاة مع خط بعض القصائد الجديدة التي كتبها بعد صدور ديوانه الأول. في هذه القصائد نلمس مجموعة من المتغيرات طرأت على روح الشاعر ومواقفه، ومن ثم تركت بعض آثارها على نسيجه وحرفية الشعر عنده، مما يمكن ان تزحزح الشاعر عن موقعه الأول، وتقلل من شدة تمسكه بمواصفات الاتجاه الكلاسي، فتقرب ـ احيانا ـ ما بينه وبين واقعه وخصوصياته، وتمهد له لاستشراف موقف جديد.

أولا: نتلمس بوضوح اضطرابا وتناقضا حادا في مواقف الشاعر من الحياة العامة، سواء في قيمه السياسية، أو قيمه الاجتماعية، فاذا كنا قد رأينا الشاعر في ديوانه الأول ـ وهو في سنواته العشرين ـ متمسكا بصفات البطولة، متشحا بشخصية المتنبي في غضبه وتعاليه، فاننا نرى، في هذه الفترة، شخصا آخر علمته الاحداث والأيام تجارب وعبرا، فاذا بالحكمة ليست هي الحكمة القديمة، ولم يعد الدهر مشجبا يعلق عليه الشاعر سلبياته. بل نحن نقرأ اعترافات ذاتية وكثيرة وغريبة:

نافقت إذ كان النفاق ضرورة ... متحرقا من صنعتي مترمضا
ولكم قلقت مسهدا لمواقف ... حكمت علي بأن اداري مبغضا
ولعنت رب الشعر فيما اختار لي ... وبما قضى ولعنت احكام القضا
وصدعت فيها بالصراحة مرة ... زمرا تجود ان تقول فتغمضا[٤١]

هذه الابيات من قصيدته (معرض العواطف) التي افتتح بها الديوان، ثم يعقبها بقصيدة ثانية يسميها (الانانية)[٤٢]، يبدو فيها الشاعر (ميكيافيليا)، يذكره الشاعر صراحة ويحييه، وتهتز قيم الشاعر في هذه الحقبة وتتشوه مثاليته التي ظل محتفظا بها في شبابه. فها هو يكشف عن مطامحه الذاتية،

---

(٤١) من قصيدة (معرض العواطف)، ديوان الجواهري ١٩٣٥ ص ٥.
(٤٢) المصدر نفسه ص ٨.

ويهاجم دعاة التمسك بالقيم العالية، فيهاجم المصلحين، ويلمز حتى الأنبياء، منتهيا الى الاعترافات:

فان ترنـــي مستصرخـــا من ملمة — على الناس اذ لم اخدع الناس صاخبا
فليس لأنـــي ذو شعـــور وإنما — اردت على الأيام عونـــا وصاحبا
هي النفس نفسي يسقط الكل عندها — اذا سلمت فليذهب الكون عاطبا
بلى، ربمـــا اهـــوى سواهـــا لأنه — يجـــر اليهـــا شهـــوة ومآربا
ولو مكنت نفسي لارسلـــت عاصفا — على الناس يذروهم وفجرت حاصبا

... الخ

أليست هذه النبرة جديدة في صوت الشاعر؟

لقد تعودنا ان نقرأه وهو يردد المثل التي اصطلح الناس على ترديدها عن الشاعر، وعن الرجل بين قومه، وعن نوائب الدهر من الرجال الصلب. لكن الجواهري يعرض علينا في اول قصيدتين من ديوانه الثاني تجربته الخاصة مع الناس والحياة صراحة، انه يعرض علينا شخصيته وما يدور في اعماقه من مشاعر، ولعل ذلك كله ليس من طبيعة الشاعر الكلاسي، الذي يلخص بسكال شعاره بالقول «ان الحديث عن الذات مكروه»[43].

ولسنا نريد تطبيق تفاصيل الاتجاه الكلاسي الغربي على شعرنا العربي، ففي الشعر العربي كثير من الاعترافات الذاتية، لكن الحديث عن الذات لا بد وان يكون عند الشاعر بشكل نبيل وعظيم كما يقول باولو «لا ينبغي ابدا ان تظهر نفوسكم وعاداتكم المصورة في مؤلفاتكم الا في صورها النبيلة»[44].

ان مجموعة من قصائد الجواهري، في هذه المرحلة، تأتي مغايرة لبعض هذه القيم الكلاسية، وأولها محاولة الشاعر التعبير عن ذاته واحساسه الفردي، بطريقة تفتقد النبل، وان خالف قيم مجتمعه ومثله العليا. نجد ذلك في قصائده (عبادة الشر)[45] التي قدم لها الشاعر عنوانا آخر يكشف عن مضمونها فسماها (وصل على سائر الموبقات) ثم قصيدة (ثورة النفس)[46] و(الى ارواح الشعراء المتمردين)[47] و(الشاعر ــ ابن الطبيعة الشاذ)[48]

(٤٣) الكلاسيكية ــ ماهر حسن فهمي وكمال فريد ص ١١
(٤٤) المصدر السابق والصفحة.
(٤٥) ديوان الجواهري ١٩٣٥ ص ١٧.
(٤٦) المصدر السابق ص ٢٠.
(٤٧) المصدر نفسه ص ٩٠.
(٤٨) المصدر نفسه ص ٦٢.

و(جائزة الشعور)[٤٩] و(تبعات الحياة)[٥٠]. نلمس في هذه القصائد وغيرها شعور الجواهري بالارهاق لانه يحمل مثلا قديمة ما عادت تلائم مجتمعه. كما نقرأ ضجره وشكواه، واحساسه الحاد بالضياع والنسيان والفشل في كثير مما أمل وطلب، سواء في مجتمعه، أم من هؤلاء الحكام. وتبعا لذلك فان الاضطراب هو المحصلة النهائية لرؤية الشاعر ومواقفه على الرغم من سمات التمرد والعنف والغلظة التي تلون أحاسيسه وعواطفه.

في رؤيته السياسية نلمس هذا الاضطراب والقلق. فهو مندفع في بعض قصائده الى التعريض بالسلطة السياسية مهاجما الحكام والامراء والساسة ممن بيدهم أمور العراق كقصيدته (عقابيل داء)[٥١] و (بعد عشر)[٥٢] و (ضحايا الانتخاب)[٥٣]، لكنه في قصائد اخرى يندفع الى مدح الملك والامراء والساسة من وزراء وغير وزراء، وحتى من عرف منهم بعدائه لآمال الشعب وحرياته كنوري السعيد، الذي خصه الشاعر بقصيدتين اشتهرتا في العراق[٥٤]. ونراه حينا يرثي بعض رجال الدين مشيدا بهم وبمكانتهم[٥٥]، ويصور استشهاد الامام الحسين في كربلاء مؤكدا مبادئه الدينية وقيمه التي ثار من أجلها[٥٦]، لكنه في بعض القصائد الأخرى يهاجم قسما من رجال الدين الذين لا يتفقون معه في نظرته الى الأمور وجموحه واضطرابه، هجوما عنيفا متهمهم بكل انواع المساوىء والمخازي[٥٧]، محرضا اتباعهم على التمرد والثورة والانقضاض عليهم ورفض زعاماتهم الدينية[٥٨].

وحتى الجماهير الشعبية التي طالما تحدث الشاعر بلسانها وصور ظلمها وعذابها فانه سرعان ما يتخلى عنها، معلنا انفصاله:

انا ضد الجمهور في العيش والتفكير طرا وضده في الدين

كل ما في الحياة من متع العيش ومن رونق بها يزدهيني

التقاليد والمداجاة في الناس عدو لكل حر مبين[٥٩]

---

(٤٩) المصدر نفسه ص ١٠٠ .

(٥٠) المصدر نفسه ص ١٤٦ .

(٥١) ديوان الجواهري ١٩٣٥ ص ٥٧ .

(٥٢) المصدر نفسه ص ٩٧ .

(٥٣) المصدر نفسه ص ١٣٦ .

(٥٤) القصيدتان هما (الزعيم نوري) و(لتكن حازمة) . الديوان ص ٢٥٩ ، ١١٠ .

(٥٥) انظر قصيدته (الى روح العلامة الجواهري) . الديوان ١٩٣٥ ص ٢١٠ .

(٥٦) قصيدته (عاشوراء) المصدر السابق ص ٢٨٦ .

(٥٧) قصيدة (الرجعيون) . الديوان ص ١٢١ .

(٥٨) قصيدة (حول مدرسة البنات) ص ١١٨ .

(٥٩) الديوان ص ٨٦ .

أما في فن الشعر وحرفيته، فقد ترك ذلك كله شيئا من اهتزاز في اسلوب الشاعر وفي انتمائه الى الموروث القديم انتماء حادا، سواء في لغته أو في صوره. فلم تعد المحاكاة مقصورة على النماذج القديمة وحدها في استحضار قوالب الصور الموزوثة في الشعر العربي، وانما معارضة المحدثين من شعراء عصره ايضا، فها هو في قصيدة (حافظ ابراهيم)[٦٠] يرثيه ويؤكد سيره على منهجه الشعري بمعارضته احدى قصائده. وكذلك فعل مع شوقي في قصيدته (مناحة الشعر على امير الشعراء)[٦١] حيث حاكاه في قصيدته المعروفة (ابو الهول) فقال الجواهري في المطلع:

طوى الموت رب القــوافي الغرر   واصبــح شوقــي رهــين الحفر

ويعارض بعض قصائد الرصافي، وأشهرها قصيدته (بعد النزوح)[٦٢] فنجد اصداءها تتردد في قصيدة الجواهري (في بغداد)[٦٣]، كما نجد اصداء قصيدة الزهاوي المشهورة (حتام تغفل)[٦٤] تتردد في قصيدة الجواهري (الحزبان المتآخيان)[٦٥].

ونقرأ للجواهري في هذه الفترة هذا الشعر الرديء:

ستبقــى طويــلا هذه الأزمات   اذا لم تقصر عمرهــا الصدمات
اذا لم ينلهــا مصلحــون بواسل   جريئــون فيمــا يدعــون كفاة
سيبقى طويلا يحمل الشعب مكرها   مساوىء من قد أبقـت الفترات
قيودا من الاقطاع في الشرق احكمت   لارهــاق اهليــه لهــا حلقات
الــم تر ان الشعــب جل حقوقه   هي اليــوم للافــراد ممتلكات[٦٦]

ولا شك ان هذا نثر بارد لا حياة فيه ينتظمه الوزن وتترد فيه القافية، ولا شك في ان سبب ذلك اننا لا نجد صورا قد خلقها الشاعر بتخيله، كما لا نجد خيالا ولا موسيقى ولا نجد ظلالا ولا اجواء نفسية تثير في نفس قارئه لذة او متعة او حتى مشاركة. وحتى الالفاظ لا تمتلك حظا من الشاعرية، فليست (الازمات ـ الصدمات ـ الفترات ـ الاقطاع ـ حلقات ـ ممتلكات) تعابير شعرية، فهي مبذولة ويومية ،قتلها التكرار وافرغت شحنتها الجرائد، وهي بذلك تقع في

(٦٠) ديوان الجواهري ١٩٣٥ ص ٣٥ .
(٦١) المصدر نفسه ص ٣٩ .
(٦٢) ديوان الرصافي ص ٤٢٦ الطبعة السادسة .
(٦٣) ديوان الجواهري ٢٢٣ .
(٦٤) ديوان الزهاوي ص ٢٨٠ .
(٦٥) ديوان الجواهري ص ٢٤٦ .
(٦٦) المصدر نفسه ص ١٢١ .

النسيج الشعري وكانها بقع فاقعة لا تفيد معها كل مهارات الشاعر، فهو لن يستطيع ان يبعث فيها الروح او الحياة، ولا بد أن تجيء صوره من اقامة العلاقات فيما بينها صورا باردة ميتة عقيمة امثال (ستبقى الازمات)، (تقصر عمرها الصدمات) (ينلها مصلحون) (يحمل الشعب مساوىء) (ارهاق اهليه)، (قيودا لها حلقات) (حقوقه للأفراد ممتلكات).

ان الشاعر يسقط في النثرية والتعابير اليومية الجاهزة، ولم يرتد الى مخزونه الثقافي هذه المرة، وتلك ظاهرة تستحق الاهتمام. وعلى الرغم من هذه العقلانية في تناول الموضوع، وتكديس الصفات للموصوف: مصلحــون، بواسل، جريئون، كفاة. فان الشاعر يحاول التعامل مع واقعه السياسي والاجتماعي، بلغة ــ قد لا تكون شعرية ــ لكنها لغته وتعابيره.

لقد تغير موضوع المدح والهجاء والوصف، وجاءت موضوعات جديدة: (الظلم الاجتماعي)، (الاقطاع) (حقوق الشعب)، ونتلمس أكثر من ذلك، لا سيما في قصيدته (الاوباش ــ أو مسلخة القضاء والنظامات)[67] ففيها نفهم ان الشاعر بدأ يطلع على ايديولوجية جديدة، تصور صراع الطبقات وتدعو الى العدالة الاجتماعية، والدعوة الى أخذ حقوق الفقراء المعدمين بالعنف.

ان هذه الافكار الجديدة التي يطلع عليها الشاعر، تغريه ببساطتها وعدالتها، وتحرك في اعماقه احساسه بواقعه الاجتماعي «فيجد نفسه مع الناس، أي مع الضعيف، مع المظلوم من الناس»[68]. وهكذا تدخل قاموس الشاعر تراكيب وصور جديدة لا يجدها في مخزونه الثقافي حين يرتد اليه. نقرأ مثل (قوانين مفسخة) (احتكر الهناء) (تتفاوت الطبقات) (تنحصر الرفاهة) (الى الاوباش تعزى) (يذهب بثروته ضمان) (ومعمله تعيش به مئات) (يعوزهم الغذاء) (العدل يكبسه) (يجلد العمال). ونقرأ صورا وافكارا ولغة من هذا النوع في قصائده (الحياة في شكلها الصحيح)[69] و(سلمى أيضا)[70] و(لعبة التجارب)[71] و(بعد عشر)[72] و(حول مدرسة البنات)[73]. يقول الشاعر في احدى قصائده:

---

(٦٧) الديوان ص ٩٢ .
(٦٨) مقابلة مع الجواهري ــ مجلة الكلمة : العدد الثاني ١٩٧٢ ص ٤٦ .
(٦٩) الديوان ١٨٦ .
(٧٠) الديوان ١٦٥ .
(٧١) الديوان ٢٨٣ .
(٧٢) الديوان ٩٧ .
(٧٣) الديوان ١١٨ ، وانظر (حول مدرسة البنات ايضا) ١٢١ .

شيدت قصور على الاجراف جاهزة ... بكل ما تشتهيه اعين الرائي
فيهن من شهوات النفس افظعها ... فيها غرائب اخبار وأنباء
فيها اللذاذات والافراح عاصفة ... بنفس ذاك المرائي عصف نكباء
حتى اذا قلت قولا تستبين به ... لطف الحياة بتصريح وايماء
هاجوا عليك باقذاع ومفحشة ... وآذنوك بحرب جد شعواء
حرية الفكر مازالت مهدرة ... في الاجتماع بجمهور ودهماء
وبالنواميس ما كانت مفسرة ... الا لصالح هيئات واسماء[74]

ولا شك ان البرودة تشيع في هذهالابيات ، لا بسبب هذه البقع الفاقعة من الكلمات والتعابير التي غدت أشبه بالمصطلحات العلمية ، وانما ايضا لأن الشاعر حين يتناول هذا الشعرالمسمى (بالاجتماعي) فانه يسقط في فخ يقضي على كل حيوية الشعر واشعاعه النفسي ، لأن الشاعر الكلاسي يتناول هذه الظواهر الاجتماعية منبؤرة الانفصام الحاد بينه وبين الظاهرة . ان هذه الظاهرة قد تعنيه ، لكنه لايزال يصفها من الخارج . ان تأثيرها على أعماقه وأحاسيسه ووجدانه مفقود تماما ، فضلا عن ان موقف الحكمة سرعان ما يخطر ببال الشاعر حين يود ان ينتهي من قصيدته . وللجواهري نماذج من هذا الشعر أسوأ وأردأمما استشهدنا به[75] .

(٢)

ثانيا ـ والظاهرة الثانيةالتي نلمسها في شعر الجواهري خلال هذه الفترة هي ظاهرة (الجنسالحاد)، نراها تبرز بروزا واضحا وغريبا الى جانب القصائد التقليدية ذاتالموضوعات الشائعة في السياسة والاجتماع والطبيعة والاخوانيات.ان ما نعنيه غير ظاهرة شعر الحب الذي جاء يحاكي غزل القدماء ويضجبذوق الموروث في علاقات الرجل بالمرأة، امثال قصائده (في ايران)[76]، (عليكرند)[77] (عاطفات الحبّ)[78] (الذكرى المؤلمة)[79] (الخطوب القاسية)[80](عند الوداع)[81] (على حدود فارس)[82] (النشيد الخالد)[83]. يقول من الاخيرة:

(٧٤) من قصيدة (الحياة في شكلها الصحيح) ص ١٦٨ .
(٧٥) انظر مثلا قصائده : (بعد عشر) و(سلمى ايضا) و(لعبة التجارب) .
(٧٦) الديوان ٨٠ .
(٧٧) الديوان ٨٤ .
(٧٨) الديوان ٨٥ .
(٧٩) الديوان ١٠٢ .
(٨٠) الديوان ١٢٤ .
(٨١) الديوان ١٣٥ .
(٨٢) الديوان ١٨٥ .
(٨٣) الديوان ٢٢٤ .

مشت مهجتي في اثر طرفك واقتفت	دليل الهوى والكل منهن شارد
حشاشة نفس اجهدت فيك والهوى	يطاردها عن قصدها وتطارد
اجابت نفوس فيك وهي عصية	ولانت قلوب منك وهي جلامد

وما الجديد في هذه العلاقة وهذه الصور (مشت مهجتي) (دليل الهوى) (حشاشة نفس) (لانت قلوب) ...الخ صور مكرورة منذ ان رق طبع شعراء الأمة العربية في العصرين الأموي والعباسي. ولقد ظلت هذه النماذج ممثلة لرأي الجواهري التقليدي طوال العشرينيات والثلاثينيات. نشر معظم هذه القصائد في ديوانه الاول ثم أضافها الى ديوانه الثاني.

وليس الى هذه الظاهرة نشير. انما نقصد مجموعة اخرى من قصائد الشاعر احتلت جانبا كبيرا من ديوانه. كلها تصور عنف العلاقة ما بين المرأة والرجل من رؤية شاعر قرر ان لا يخفي شيئا من هذه العلاقة، ويهاجم تقاليد مجتمعه بهذه الصور الفاضحة المتوترة. قد نجد في قصيدة (في المرقص – بديعة)[84] وصفا خارجيا لدقائق جسد الراقصة:

هزي بنصفك واتركي نصفا	لا تحذري لقوامك القصفا

وقد نحس ان ما تقدمه هذه القصيدة من صور وتعابير حسية صارخة، انما هو تشخيص لذوق الفترة المظلمة، في اوصاف المرأة والتعامل معها من موقف الفحولة الباطشة والنظرة اليها باعتبارها (لذة) تشبع: (قدك تسنده القلوب) (جفونك الوطف) (تستجمعين اللطف والظرفا) (ما يملأ العينين والكفا) ... الخ

وفي قصيدة (وادي العرائش)[85] تكرار لمثل تلك الصور والنظرة الى المرأة (جار النطاق) (الردف منتعش) (الخصر مجهود) (البديعان من عال ومنخفض) (ونط ذياك مرتجا) ... الخ. وليست قصيدته (النزغة)[86] الا مغامرة تذكرنا باحدى مغامرات ابي نؤاس وصوره وموسيقاه، مصورا انصرافه من حانة خمار الى دروب بغداد عند الغسق يطلب اللذة. على ان الفرق بين الاثنين، هذا الموقف العقلاني الذي يحرص عليه الشاعر الحديث، فهو يبدأ قصيدته بقوله:

---

(٨٤) الديوان ٢٠٤ .

(٨٥) الديوان ٧٦ .

ومنخفض) (ونط ذياك مرتجا) ... الخ. وليست قصيدته (النزغة)[86] الا مغامرة تذكرنا باحدى مغامرات ابي نؤاس وصوره وموسيقاه، مصورا انصرافه من حانة خمار الى دروب بغداد عند الغسق يطلب اللذة. على ان الفرق بين الاثنين، هذا الموقف العقلاني الذي يحرص عليه الشاعر الحديث، فهو يبدأ قصيدته بقوله:

كم نفـــوس شريفـــة حساسه سحقوهن عن طريــق الخساسه

وكذلك تنتهي القصيدة بالتعبير عن هذه الحكمة ذاتها. ولعل الشاعر الحديث اكثر خوفا تجاه مجتمعه من الشاعر القديم، فالاطار الاخلاقي والتهذيبي هو الذي يتقدم التجربة وينهيها بالرغم مما نحسه من حدة صور الجنس، والوصول بالاعترافات الى أخر تجربة الرجل مع المرأة ووصف مواضع العفة فيها بدقة متناهية. وتجيء قصائده الأخرى (سلمى على المسرح)[87] و (سلمى ايضا)[88] و (صورة للخواطر)[89] و(عريانة)[90] في نفس الجو وعلى نفس المنوال.

وتتميز من بين هذه القصائد قصيدتان اخريان تختلفان عما سواهما.

الاولى (جربيني)[91] اشار الشاعر اليها باعتزاز على انها «من الأدب المكشوف نظمت عام ١٩٢٧.. وكان نشرها فاتحة في عالم الأدب الصريح»[92] وليست الصراحة هي الجديرة بالاهتمام، انما هذه البساطة والواقعية في التعبير عن سلبيات النفس البشرية، وهذه الاعترافات الذاتية الصادقة امام المرأة:

جربينـــي قبـــل ان تزدريني واذا ما ذممتنـــي فاهجريني
ويقينــا ستندمـين على انــك من قبـــل كنـــت لم تعرفيني
لا تقيسي على ملامـــح وجهي وتقاطيعــــه جميـــع شؤوني
انـــا لي في الحيـــاة طبـــع رقيق يتنـــاف ولـــون وجهـــي الحزين

---

(٨٦) الديوان ٢٠٥ .
(٨٧) الديوان ٢٥٦ .
(٨٨) الديوان ١٦٥ .
(٨٩) الديوان ٢٦٥ .
(٩٠) الديوان ١٣٩ .
(٨١) الديوان ٨٦ .
(٩٢) انظر المجموعة الشعرية الكاملة ـ دار الطليعة ج ١ بيروت ١٩٦٨ ص ١٥٩ .

ثم يقول:

ابسمي لي تبسم حياتي وان كانت حياة مليئة بالشجون
انصفيني تكفري عن ذنوب الناس طرا فانهم ظلموني
اعطفي ساعة على شاعر حر رقيق يعيش عيش السجين
اخذتني الهموم الا قليلا ادركيني ومن يديها خذيني

وقد نعجب بهذه الرقة والبساطة في التعبير، والعواطف الحزينة، حيث يقف الشاعر امام المرأة موقف العاشق البائس، كما يقف الرومانسيون، وقد تلونت نبرته والفاظه بالحزن واتشحت روحه بالنجوى والالم. لكن طلبات الشاعر من انثاه لا تلبث ان تزداد عنفا وحدة وربما فحشا تذكرنا بفحش بشار وملاغطته النساء بالطلب المفضوح متذرعا مندفعا بعماه، كما يندفع الجواهري بدمامته. واذا بنا نفتقد هذا الجو العاطفي الصادق وظلال الشعر الجميلة الوارفة لنقرأ صور الجنس اللاهث والعنف والفحولة الشرقية التقليدية امام (لذائذ المرأة). لكن نبرة الصدق في ذلك لا تكاد تفارق الشاعر، فنكتشف في ابياته ذلك الجانب البائس في حياته، وفي عقده الجنسية المكبوتة فاذا هو الحرمان الدفين من حب خالص بريء، لم يشبعه حنان الامومة:

احمليني كالطفل بين ذراعيك احتضانا ومثله دلليني
واذا سئلت عني فقولي ليس بدعا اغاثة المسكين
لست اما لكن بأمثال (هذا) شاءت الامهات ان تبتليني

اما القصيدة الثانية فهي (ليلة معها)[٩٣] يبدأها الشاعر باعترافات شخصية وطرح ذاته وسلبياته:

لا اكذبنك انني بشر جم المساوىء آثم أشر

وليس ذلك ما يعنينا، اذ نجد اعترافات الشاعر كثيرة في هذه الفترة، كما نجد حركة تلف القصيدة كلها. لكن ما يعنينا ان صورة (الرجل الفحل) قد تغيرت، فنحن أمام انسان رقيق يعبر عن خوالجه بصدق، يقدر الجمال ورقته في صور يحسن الشاعر خلقها:

هذا الحرير الغض ملمسه حيف يخدش جنبه الوبر
عيني فدى قدميك سيدتي عيناك قد اضناهما السهر
لا أكتفي بالروح ازهقها عفوا اليك كيف اعتذر

---

(٩٣) الديوان ٢٥٠.

قلـــب تجمعـــت الهمـــوم به   نفســـت عنـــه فهـــو مزدهر
ضيـــق المنافـــذ لا مكان به   لمسرة واليـــوم ينتشر
لو لم تضيفيـــه على سعة   مـــن رحـــب صدرك كاد ينفجر
سحـــر زمانـــي كلـــه لهوى   ليـــل بقربـــك كلـــه سحر
وارى ليـــالي الطـــوال بها   شبـــه ففـــي ساعاتهـــا قصر

هذه الصورة المتقابلة والمتناقضة التي جاءت في البيت الاول (الحرير الغض ملمسه) (يخدش جنبه الوبر) اشارة ذكية لرقة الانثى وخشونة الرجل، ثم صورة (القلب الممتلىء هموما) وصورته (وقد ازدهر) بعد لقاء الشاعر بها في البيت الرابع. ثم صورة (المنافذ المغلقة) في حياة الشاعر وقلبه، فاذا بها تجعل هذا القلب (منتشرا) مبتهجا، وكذا ليالي الشاعر تبدو مثيرة، وقصيرة في عمر الزمن. كل هذا يرفع من مستوى القصيدة، ويساعد الشاعر على ذلك ان المفردات الحسية التي جاءت في القصيدة (حرير، وبر) (ضيق المنافذ ـ ينتشر) (تجمعت.. نفست.. مزدهر.. رحب صدرك.. ينفجر) قد اعاد الشاعر حيويتها باقامة علاقات جديدة ما بينها فجاءت صوره في مستوى جيد توحي بأصالة تجربة الشاعر، وانفعاله الصادق العفوي، ومن ثم الاعتماد على هذه الشحنة العاطفية لاقتناص المفردة وتوليد الصور، دون الرجوع الى مخزون الصور الموروثة.

ولكن: ما الذي تثيره هذه الظاهرة في شعر الجواهري؟ وما الذي يعنينا منها؟ لسنا نريد فهم فلسفة الشاعر في (الحب) فالجواهري لا يملك فلسفة ذات مدلول في هذا الشأن، وليس حبه للمرأة الا حب مادي، لكنه يثير قضية مهمة هي حق الفنان في التعبير عن كل انواع العلاقة ما بين المرأة والرجل، ومدى حريته في ذلك وهو بذلك ينطلق اليه من رؤيته للجمال، سواء أكانت تلك الرؤية سلبية ام ايجابية. والشاعر يشخص موقفه هذا بصراحة حين قال «... ليس عندنا حجر سياسي على الأفكار فقط، بل هناك حجر فني واخلاقي، فأنا مثلا لا استطيع ان اكتب عن المرأة كما يكتب اي شاعر فرنسي..»[٩٤] والظاهر ان الشاعر قد تناسى ما كتبه في الربع الاول من هذا القرن، مصورا فيه مغامراته الجنسية، وعلاقته بالمرأة، مما لا يختلف عن الشاعر الفرنسي، الذي يود الجواهري ان يصل الى مستوى حريته فضلا عن الفرق الكبير بين المجتمعين الفرنسي والعراقي، لا من حيث درجة العلاقة، ولكن من حيث نوعها. ونحن نرى ان القضية الجديرة بالاهتمام، مقدار معاناة الشاعر في التعبير عن تجربته

---

(٩٤) الشعر العراقي الحديث ـ جلال الخياط ص ١٠١

تعبيرا فنيا اصيلا يغني به اعماق متلقيه ويثري نظرته الى الجمال. ولسنا نرى الجواهري مخلصا في هذه القضية كل الاخلاص فهو يكاد يتخلى عن طرحها في شعره كلما تقدم به الزمن، ويتخلص من اكثرها كلما طبع دواوينه من جديد، واكثر من ذلك نراه يحاول عام ١٩٣٢ ان يفلسف الموقف الذاتي من المرأة في قصيدته (افروديت)[٩٥] معتمدا ترجمة قصة الكاتب الفرنسي (بيير لويس) الذي وصف جسد المرأة الراقصة بدقة، والتي كانت تذل الرجال بجمالها، ثم انتهت الى الموت بعد ان تمرد اكبر عشاقها عليها. وكذلك فعل الجواهري مستعينا بكل ملكاته التعبيرية وبموروثه من اللغة والصور، وبما استطاع خلقه هو من صور جديدة، ولاسيما في وصفه جسد الغانية ومواضعه الحساسة. ونكتشف ان ذلك كله جر الشاعر الى الصنعة في حرفيته، فاذا بنا نفتقد حرارة التجربة وصدقها كالذي وجدناه في قصيدته (جربيني) و (ليلة معها). يقول الجواهري في نهاية (افروديت):

وتمطت كأفعوان تلوى فهو يشوي بسمه، وهو يشوى

وهو يروي بلدغة.. وهي تروى:

اذ ترى جسمها الميت الفظيعا وشبابا غضا، وخلقا بديعا

وثمارا شهية وزروعا

نثرت فوقه وصدرا ونحرا

ومسيلا منه تفجر نهرا

ودما فائرا يصب سريعا تاركا اينما جرى ينبوعا

كل عرق منها تفصد خمرا وهي تروي حقدا وزهرا، وغدرا

ترى ما الذي اضافه الشاعر من جديد على حرفية الفن، سنرى الشاعر الكلاسي يعود مرة اخرى، فاذا بتكديس الصور قائم (جسمها: الميت، الفظيعا) (دما: فائرا، يصب سريعا، تاركا اينما جرى ينبوعا) وهي (تروي: حقدا ... وغدرا). كما نجد التفاصيل والجزئيات يحرص عليها الشاعر (ثمارا وزروعا، صدرا ونحرا، هو يروي وهي تروى)، والحسية ظاهرة مميزة لهذا اللون من شعر الجواهري، ويمكننا للدلالة ملاحظة الالفاظ التي استخدمها الشاعر في هذه القطعة، دون ان يخلق من هذه المحسوسات صورا بارعة. وحتى (حقدا وغدرا) استخدمهما الشاعر استخداما حسيا بدلالة اللفظة (تروي). وغير ذلك فان الصنعة الفنية ظاهرة تماما. ففضلا عن هذه

---

(٩٥) المجموعة الشعرية الكاملة ـ دار الطليعة ج ١ ص ١٢١

التقسيمات الداخلية التي جاءت عليها الفقرات القصيرة لاحداث الموسيقى (هو يشوي ـ وهو يشوى) (شبابا غضا ـ خلقا بديعا) (صدرا ونحرا) (حقدا وزهرا وغدرا)، فان الجناس واضح في الكلمات (تشوي، يروي، تلوي) (غدرا، زهرا، خمرا) (صدزا، نهرا، نحرا،) والقصيدة بمجموعها تجيء على هذا المنوال من النغم والحسية والتصنع. أما صوت الشاعر وعواطفه، فلا دخل لها باللوحة كلها. انه يصفها ويرسمها خارج ذاته.

ونخلص من هذه الفترة الغنية من حياة الشاعر وحرفيته الى: ان الاضطراب واهتزاز الرؤية السياسية والاجتماعية والذاتية قد تركت كلها آثارا على نسيجه، فهو يحاكي الموروث احيانا بنماذجه، واحيانا بنماذج معاصرة، كما يتعامل مع واقعه الاجتماعي من خلال افكار وايديولوجيات يطلع عليها ويعبر عن حرية الشاعر في تصوير ادق العلاقات واخفاها بين الرجل والمرأة. فيرتفع فنيا احيانا ويهبط بشعره الى مستوى العقم والبرودة والرداءة اخرى، وتبدو تجاربه احيانا صادقة بسيطة، معبرة وموحية وقد تجيء متكلفة تظهر عليها سمات التصنع.

ثالثا ـ مرحلة النضج

(١)

قبل الدخول الى الأربعينيات التي شهدت نضج الجواهري واكتماله شاعرا يمثل تطوراً جديدا في الاتجاه الكلاسي بسمات فنية تختلف اختلافا كبيرا عما رأيناه في شعره قبل عشرين عاما، لا بد من الاشارة الى الجو الذي امتلأت به أعماق الشاعر ووجدانه وتفاعل معه تفاعلا انسانيا حادا ترك آثاره الواضحة في حرفية الجواهري.

لقد حدثت مجموعة من المتغيرات في الحياة السياسية والفكرية في العراق، لعل أبرزها انقلاب بكر صدقي العسكري عام ١٩٣٦، والذي اتاح لعناصر اليسار والمنادين بدعوة العدالة الاجتماعية وانصاف الطبقة الفقيرة جوا واسعا من الحرية والحركة، فكان ان تشكلت جماعة (الاهالي) و (جمعية الاصلاح الشعبي) تضم مجموعة من المثقفين، كان الجواهري يتعاطف معهم ويضع صحيفته (الانقلاب) في خدمة افكارهم [٩٦] وازداد اقتراب الشاعر من موقف اليسار العراقي حين ابتدأت الحرب الثانية وفشلت حركة مايس ١٩٤١

(٩٦) انظر (الانقلاب) جريدة الشاعر : الاعداد ٥٢ ، ١١٧ ، ١٢٢ لسنة ١٩٣٧ على سبيل المثال وانظر (محمد مهدي الجواهري دراسات) ص ٢٠٧ وما بعدها

التي هاجمت المصالح البريطانية وطردت الوصي على العرش ومجموعة كبيرة من الساسة التقليديين. وحين عادت هذه التشكيلة مرة ثانية، على أثر انتكاس الحركة اتاحت مجالا اوسع لعناصر اليسار مما دفع ثلاث مجموعات منها للتقدم بطلبات تشكيل احزاب سياسية أجيزت بأسماء (حزب الشعب) و(الوطني الديمقراطي) و(الاتحاد الوطني) الذي انضم اليه الشاعر[٩٧] وفي عام ١٩٤٨ انتفض الشعب العراقي ضد معاهدة (بورتسموث)، كما انتفض الشعب المصري ضد معاهدة صدقي ـ بيفن، والشعب الاردني ضد معاهدة ابو الهدى ـ بيفن. وخلال مظاهرات الشعب العراقي يستشهد اخو الشاعر برصاص السلطة. أما الجواهري فكان من تلك الاحداث في الصميم: صحفيا وسياسيا وشاعرا.

ولقد تعددت مواقفه، وتناقضت احيانا.[٩٨] لكنه كان في صميم هذه الاحداث والمتغيرات دائما، فيعبر عنها في كثير من قصائده حتى ليعد شعره، في هذه المرحلة، سجلا ممتازا وتصويرا دقيقا لتطلعات الحركة الوطنية في هذه الحقبة المضطربة العنيفة من تاريخ العراق الحديث.

والذي يعنينا هنا مدى التطور الذي حصل في حرفية الشاعر خلال العقدين الرابع والخامس من هذا القرن.

(٢)

لقد تركت هذه المتغيرات آثارها في فكر الشاعر فأغنت رؤيته الى الوطن، ووسعت من افقه وربطت الشاعر بقضايا وطنه وشعبه. لكن ذلك كله لم يصرف الشاعر عن معاودة النظر في الشعر العربي والموروث القديم كله، وادامة المراجعة في دواوين اكبر شعراء العربية: المتنبي والبحتري وابي تمام. ينظر في قصائدهم باستمرار و (يلتهمها احيانا) على حد تعبيره[٩٩] حتى ليعد القول «ان الجواهري يحفظ عن ظهر قلب البحتري وابا تمام وجزءا كبيرا من المتنبي» بديهة شائعة في اوساط الشعر العراقي.

ولئن تبين لنا ـ خلال ما عرضناه ـ ان الشاعر كان يتعامل مع هذا الموروث ، ولا سيما في المرحلة الاولى ـ بطريقة الاتكاء والتقليد والاحتذاء حتى في اجواء الشعراء النفسية . وما يستتبع ذلك من اختيار للمفردات واقامة علاقات الصور من خلال التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وما الى ذلك .

(٩٧) المصدر نفسه والصفحة .
(٩٨) المصدر نفسه ص ٩٩ ـ ٢٠٨
(٩٩) الجواهري الكبير يكشف وثائقه كاملة ـ مقابلة ، مجلة الكلمة ، العدد الثاني أذار ١٩٧٢ ص ٥٧ ـ ٥٨ .

فاننا في هذه الفترة الجديدة ، وقد شهد الشاعر كل متغيراتها واضطرب وتمرد على كثير من اوضاعه وقيمه ، واطلع على افكار جديدة كانت تطرحها هذه المتغيرات ، مع احتفاظه الدائم بالموروث الذي تعامل معه طويلا فأساغ فهمه وهضمه وحتى تمثيله ، نقرأ شعرا غير ما عرفنا للشاعر ، ونسيجا جديدا يطلع به على العالم العربي في مؤتمر دمشق عام ١٩٤٤ وفي الذكرى الألفية لأبي العلاء المعري ، جاعلا من ابي العلاء وما رسخ في الضمير العربي عنه ، منطلقا لكثير من القضايا التي يعيشها المثقف العربي المعاصر :

قف بالمعرة وامسح خدهـا التربا ... واستوح من طوق الدنيا بما وهبا
واستوح من طبب الدنيا بحكمته ... ومن على جرحها من روحه سكبا
وسائل الخفـرة المرمـوق جانبها ... هل تبتغي مطمعا او ترتجي طلبا.
يا برج مفخرة الاجداث لا تهني ... ان لم تكوني لابراج السما قطبا[١٠٠]

ان كلمة (قف) هنا في اول بيت من القصيدة لها اهمية خاصة. ان الشاعر يختار هذا الفعل بذكاء ودقة لان الوقوف عنده ليس طلبا تقليديا كالوقوف على الاطلال ان الشاعر يطلب من هذا الموقف (استيحاء) معينا و (مساءلة). والواقع ان الفعلين (قف.. واستوح) في اول ابيات القصيدة، جاءا باختيار الشاعر لاحداث التوتر المطلوب في ذهن المتلقي، فهما الى جانب هذه الشدات الخمس وما تحدثه من توتر في الكلمات (المعرة.. خدها.. التربا.. طوق.. الدنيا) فانهما يقلقان ذهن المتلقي ويفصلانه عن جوه الاعتيادي ليدخل جوا خاصا يخلقه الشاعر ويفرضه منذ اول بيت عليه. ثم تجيء هذه الصور الجميلة (المعرة ـ تلك الفتاة المحزونة) جاءت من خلال النفاذ السريع المركز بهذه اللمحة الدقيقة (خدها التربا) التي رسمت في مطلع القصيدة جوا مأساويا سيظل مرافقا لكل ابيات القصيدة الطويلة. وسرعان ما يترك الشاعر صورة المدينة المرزءة بفقد عظيمها، ليتقدم الى المعري من خلال ثلاث صور سريعة لماحة: (طوق الدنيا بما وهبا) (طبب الدنيا بحكمته) و (على جرحها من روحه سكبا) هذا التلخيص لفكرة المعري ولثورته ولمحنته جاء سريعا ونفاذا. وتجدر الاشارة ان هذه الصور الثلاث لم تجيء مكدسة بقدر ما جاءت مختصرة لتاريخ طويل من المعاناة عاشه المعري. وكم جميل هذا الابهام في قوله (بما وهبا) (من روحه سكبا) ان هذا الابهام هو مادة الشاعر الناضج حين يريد ان يحرك في اعماق متلقيه شيئا لا ان يسرد عليه حقائق وبديهيات..

---

(١٠٠) من قصيدة (ابو العلاء) انظر المجموعة الشعرية الكاملة ج ١ ص ١٠٩ .

ثم ينتقل الشاعر في قفزات سريعة موسعا الصورة المأساوية متقدما الى (الحفرة المرموق جانبها) فيشخصها وقد ضمت شيئا غاليا، لذا فهي تتحول الى شيء مغاير لواقعها تماما، الى (برج مفخرة للاحداث) بعد ان كانت (غورا عميقا في التراب). وبهذا الايحاء والقفزات السريعة والصور المكثفة المبهمة يحدث الشاعر تأثيره في متلقيه.

وليس لنا ان نتساءل عن مقدار الشحنة العاطفية، فالموقف يحمل من التأمل والفكر اكثر مما يحمل من توتر عاطفي تخلقه لحظة آنية، الا ان الجدير بالتساؤل هو ما نجح فيه الشاعر هذه المرة من اضفاء الصفة الانسانية وتوسيع نطاق (الشخص) في شخصية ابي العلاء المعري الى دائرة (الانساني) و (العام) ان ابا العلاء بات في شعر الجواهري نموذجا خالدا لحرية الفكر والتمرد على القيم البالية، ومثالا ممتازا من التاريخ العربي يحسن الشاعر بعثه وازالة التراب عنه، ليشخص فيه حالة الشاعر الحديث ومأساته:

نور لنـــا، اننـــا في اي مدلج	مما تشككت ان صدقا وان كذبا
ابا العلاء وحتى اليوم ما برحت	صناجة الشعر تهدي المترف الطربا
يستنزل الفـكر من عليـا منازله	رأس ليمسح من ذي نعمة ذنبا
وزمـــرة الادب الكابـــي بزمرته	تفرقت في ضلالات الهوى عصبا
تصيـد الجـاه والالقـاب ناسية	بـــان في فكرة قدسيـــة لقبا
وان للعبقـــري الفـــذ واحدة:	اما الخلود، واما المال والنشبا

ونظرة سريعة الى النسيج الشعري في هذه القطعة تكشف كيف التقط الشاعر الفاظا وصورا من القديم وادخلها نسيجه، ملتحمة التحاما منصهرة فيه امثال (مدلج) (صناجة الشعر) (النشبا) (عصبا). لقد استخدم الشاعر طاقة هذه الصور التقليدية المعطلة ولاسيما (صناجة الشعر) ذلك المصطلح الجامد الذي اخذ مكانه ومفهومه في ذهن المثقف المعاصر، وكيف استخدمه الشاعر ليلخص صورة زمرة من الادباء تبيع شعرها للممدوح والحاكم وصاحب المال، بعد مئات من السنين على انتهاء هذه العادة السيئة.

في هذه الابيات، وكذا سائر القصيدة، نتأكد من ان الشاعر يفهم دور الكلمات فهذا الطباق الذي استخدمه، لم يأت في النسيج اعتباطا فالبيت الاول (نور ــ مدلج) (صدقا ــ كذبا)، والبيت الثالث (رأس ــ ذنب)، الطباق يدخل في صميم الصورة التي يخلقها الشاعر حتى ليذهب بعيدا فاذا هو يريد ان يخلق طباقا يحكم به رأيه الاخير. فاذا به يضع الخلود مقابل المال والنشب.

ثم هذه العلاقات ما بين المفردات في المعنى تركت اثارها داخل الابيات،

فلا شك ان ثمة علاقة ما بين (زمرة الادب ـ والكابي بزمرته) وما بين (الالقاب) في الشطر الاول من البيت الخامس والشطر الثاني من البيت نفسه حيث جاءت لفظة (لقبا) في (مناسبة) احسن الشاعر استغلالها. وفي البيت الاخير نحس ان الشاعر قد اعطى (الخلود) (للعبقري) ولكن بطريقة ذكية ترك لمتلقيه ان يكتشفها اولا، ثم ينفي عن العبقري طلب المال ثانيا.

ونحس بأن الجواهري لا يستطيع الافلات من قبضة العقلانية ـ وجو القصيدة ومؤثرها عقلاني ـ فاذا هو يأتي بالبيت الاخير مصبوبا بقالب الحكمة، ويحس قارئه في هذا البيت بشيء من الجمود. ولعل جمود هذا البيت في حقيقته لا يرجع الى انه يعبر عن حكمة، فالجواهري قد يأتي بحكمة تلخص له موقفا معاصرا متطورا في المشاعر من خلال لوحة تحمل من بصمات العصر وعنفه واضطرابه اكثر من حكمة الماضي الغابر، كالذي قاله الجواهري في هذه القصيدة نفسها:

لثـورة الفـــكر تاريـــخ يحدثنا   بأن الف مسيـح دونهـا صلبا

وانما الذي نراه من جمود البيت السادس من المقطوعة افتقاد نسيج البيت الى اي اثر من آثار (الفعل) او الحركة المعبر عنها بالفعل. فكلماته (العبقري ـ الفذ ـ واحدة ـ الخلود ـ المال ـ النشب) كلها (اسماء) و (صفات)، ولا شك في ان (الفعل) في العربية وفي غيرها من اللغات، اكثر قدرة على منح الجودة للشعر، من الاسم والصفة، بما يحمله من حركة وحياة[١٠١]. والبيت الاول في هذه القطعة يثبت صحة ما نقول، الم يمنح الفعلان (نور) و (تشككت) البيت كله طاقة وحيوية وحركة يفتقدها بيت الحكمة الذي أشرنا اليه؟

(٣)

والذي يبرز بوضوح في علاقة الشاعر بمخزونه الثقافي، ان الجواهري لا يرتد الى هذا المخزون يقتطعه اقتطاعا ويلصقه بنسيجه، انما نجد هذا المخزون وقد صهر صهرا جديدا فأخذ نسقا يجري في نسغ القصيدة، الصورة القديمة تتشكل من جديد الى جانب الصور التي يخلقها الشاعر من خلال واقعه النفسي باستخدامه قدراته الخيالية الخاصة.

فاذا ما حاولنا ارجاع قصيدة (المعري) الى اماكن التراث التي كانت تلح على الشاعر دائما فلن نجد سوى قصيدة المتنبي التي مدح بها المغيث بن

---

(١٠١) Marjorie Boulon, The Anatomy of Poetry, London, 1962 P. 155.

بشر العجلي والتي مطلعها:

دمع جرى فقضى بالربع ما وجبا لأهله وشفـى انـى ولا كربا[102]

نجد اصداءها الموسيقية بوزنها ووحداتها الصوتية، لكننا سندهش كل الدهشة من هذا الذي حصل في نسيج قصيدة الجواهري، فليس هناك صورة تكاد تتشابه بين الاثنين في المقارنة. قد يفيد الجواهري من المفردات، ونحن نعلم ان المفردات لا قيمة لها وحدها، وانما تأتي أهميتها حين يخلق الشاعر بينها مجموعة من العلاقات التي تكون الصور من خلال عملية الحدس والتخيل. يقول المتنبي:

هز اللـواء بنـو عجـل به فغدا رأسا لهم وغـدا كل لهـم ذنبا

لكن الجواهري غير علاقات الكلمات، وان استخدم هذا الطباق نفسه (الرأس والذنب) فقال في معنى جديد:

يستنزل الفـكر من عليـا منازله رأس ليمسح من ذي نعمة ذنبا

وقد وجدنا المتنبي يقول في البيت الاول من قصيدته:

دمع جرى.........

وفيه صورة هذا الطيف الذي زاره فهدده، فلم تصدق عيناه، ولم يكذب الطيف تهديده. نرى الجواهري، قد غير المعنى تماما، وتغيرت الصور تبعا لذلك فقال:

نور لنـــا اننـــا في اي مدلج مما تشككت ان صدقا وان كذبا

قد يجمع بين المعنيين: الشك والتردد. لكن ما ابعد ما يريد كل منهما. واكثر من ذلك نجد عملية صهر جديدة وقوية تحدث في خيال الشاعر لمجموعة الصور القديمة، لتخرج وعليها بصمات الشاعر الحديث، يدخلها في نسيجه لتثير في قارئه ما اراده لها من الاثارة، وتذكر احدى قصائد المعري الشهيرة. يقول الجواهري:

زنجية الليـل تروي كيـف قلدها في عرسها غرر الاشعار لا الشهبا

لقد ادخل في اطار هذه اللوحة صورة المعري حين شبه ليلته بعروس من الزنج:

ليلتـــي هذه عروس من الزنج عليهـــا قلائـــد من جمان[103]

ثم اخذ الجواهري (الشهبا) من قول المتنبي:

(١٠٢) ديوان المتنبي ـ شرح العكبري ج ١ ص ١٠٩ .

(١٠٣) شرح سقط الزند ـ السفر الثاني ـ القسم الأول ط . دار الكتب المصرية ١٩٤٥ ص ٤٢٥ .

مراتــب صعــدت والفــكر يتبعها   فجاز وهــو على آثارهـــا الشهبا

ونحن نجد ان صورة (زنجية الليل) تقرب ثراء وجمالا من (عروس من الزنج) بمعنى أن إضافة الزنجية لليل يحدث في ذهن المتلقي شعورا غامضا، ويدفعه الى استحضار صورة زنجية النهار، ثم اليست صورة (زنجية الليل) اشد سوادا من عروس الزنج، وليس ذلك ما اراده المعري، لكن العلاقة التي اقامها الشاعر الحديث علاقة جميلة، اختصر فيها شطرا كاملا من بيت المعري ولخص صورته. ثم اعطى الصورة كلها عنصر الزمن وعنصر الحركة في قوله (تروي)، فاذا الفعل المضارع يشير الى قصة طويلة من التاريخ جرت لشاعر فنان. ثم هذا الايحاء الجميل في المعنى حين اراد ان يقول ان (الاشعار) اغلى من (الشهب) لكنه دفع قارئه الى الاستنتاج والربط والتذوق.

وهكذا يتحول مخزون الشاعر الثقافي الى مادة جديدة منصهرة في اطار عصر الشاعر ومتغيراته. ان هذا المخزون ليبدو متحركا حيا، نفض عنه الشاعر غبار تعطله بقوة تخيله، وهذا ما نلمسه بوضوح اكثر في مجموعة ممتازة من قصائد الجواهري أمثال (عبد الحميد كرامي)[١٠٤] (جعفر ابو التمن)[١٠٥] (هاشم الوتري)[١٠٦] (يا بنت رسطاليس)[١٠٧] (الى الشعب المصري)[١٠٨] (احييك طه)[١٠٩] (يوم الشهيد)[١١٠] (يا ام عوف)[١١١] وغيرها من قصائده التي يجد قارئه فيها، بعد اكثر من عشرين سنة من كتابتها، لذة وخيالا وشاعرية. بل ان الجيل الجديد لا يعرف مثلا من هو (عبد الحميد كرامي) الذي جاء اسمه عنوانا لاحدى روائع الجواهري، ولا يهتم به اذا اقتضى الامر، لأن الشاعر يتخذ من المناسبة انطلاقا لتفجير ما في اعماقه وخياله من طاقة، انما الذي يجبر الجيل الجديد هذه الصور المنثالة واللغة المنتقاة بالدقة وهذا النسيج بمجموعه، يقول الجواهري:

باق واعمـــار الطغـــاة قصار   من سفـر مجـدك عاطـر موار
متجـاوب الاصـداء نفـح عبيره   لطـف، ونفـح شذاتـــه اعصار
رف الضمـير عليـه فهـو منور   طهـــرا، كمـــا يتفتـــح النوار
وذكا به وهـــج الابـــاء فرده   وقدا يشـب كمـا تشـب النار

(١٠٤) ديوان الجواهري ـ المكتبة العصرية بيروت ج ١ ص ٩٦ .
(١٠٥) المجموعة الشعرية الكاملة ج ٢ ص ٣٥ .
(١٠٦) المصدر نفسه ج ١ ص ٨٩ .
(١٠٧) المصدر نفسه والجزء ص ١٩٦٣ .
(١٠٨) المصدر نفسه ج ٢ ص ١٩٧ .
(١٠٩) المصدر نفسه ج ١ ص ١١٧ .
(١١٠) المصدر السابق ص ١٧٢ .
(١١١) المصدر نفسه ص ٢٣ .

عبـد الحميـد وكل مجـد كـاذب ان لم يصن للشعب فيـه ذمار
والمجـد ان تهـدي حياتـك كلها للنـــاس لا برم ولا اقتار
جانبـت مزلقـــة الطغـــاة وانها بالورد تفرش والنضـــار تنار[112]

هذا شعر يتحدث صاحبه في السياسة، ولكنه شعر جيد مثير. ونحن نقرأ هذا الشعر السياسي عند كثير من شعراء التيار الكلاسي كالزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي وحافظ ابراهيم وشوقي احيانا، فنعثر هنا وهناك بمصطلح جامد، او بقعة فاقعة، او قافية تحكمت بالشاعر وفرضت نفسها، واحيانا نقرأ هتافات سياسية وشعارات لا حظ لها من الشاعرية والجمال.

أما هذه القصيدة التي بين ايدينا، فان قارئها يحس وكأن الشاعر قد استقل بنفسه بعد ان امتلك تراثه ولغته امتلاكا حقيقيا فراح يخلق صوره البارعة كيف شاء. قد نجد في هذا الشعر نبرة النغم عالية، ولعل تلك سمة من سمات الشعر السياسي كله قديمة وحديثة، لكننا حين نلتفت الى حرفية الفن فسنجد في اول كلمة من البيت (باق) وقد جاءت باختيار دقيق مقصود لتشد قارئها شدا الى هذا الجو الذي يفرضه الشاعر على قارئه، وقد يضيق القارىء بهذا الفرض القوي، لكن الشاعر يحتال لكسبه واغراقه بعالمه من خلال هذه الصور التي تنثال عليه انثيالا (سفر مجدك) (متجاوب الاصداء) (نفح عبيره لطف) (نفح شذاته اعصار) (رف الضمير) (منور طهرا) (يتفتح النوار) (رده وقدا) (يحميك مجدك) ومن خلال تعامل مقتدر بالموسيقى لتحمل على اجنحتها هذه الصور الثرية الدافقة بالحيوية. فاذا دققنا النظر في البيتين الاول والثالث وجدنا حرف الراء بجرسه الخاص يتكرر خمس مرات في كل منهما محدثا نغما خفيا، ونجد في البيت الرابع تناويا جميلا ما بين الحاء والجيم (والمجدان يحميك مجدك وحده) يزيد من فاعلية العنصر الموسيقي، واذا ما راجعنا البيت الثاني وجدنا هذا التقسيم الداخلي الذي جاء على شكل جمل قصيرة مقفلة على نفسها (نفح عبيره لطف ـ نفح شذاته اعصار) وكذلك نقرأ في البيت الاخير (بالورد تفرش ـ والنضار تنار). وهكذا يستمر الشاعر في قصيدته وقد استخدم ادواته الفنية بمهارة وحذق.

ومن اجمل قصائد الجواهري، قصيدته (الى الشعب المصري)[113] وقد دعاه الدكتور طه حسين لزيارة مصر، فاذا بالشاعر يبلغ قمة الفن الكلاسي وهو يخط على لوحة الشعر ارشق الخطوط واجمل الالوان، فاذا مصر بتاريخها ونيلها وتراثها وحاضرها يتدفق في وجدان الشاعر، فيتحكم بذلك كله ويقدمه

(١١٢) من قصيدة (عبد الحميد كرامي) .
(١١٣) المجموعة الشعرية الكاملة ج ٢ ص ١٩٧

على هذا الشكل:

يا مصر تستبق الدهور وتعثر والنيل يزخر والمسلة تزهر
وبنوك والتاريخ في قصبيهما يتسابقان فيصهرون ويصهر
والارض ينقذ من عماية اهلها نور يرف على ثراك وينشر
هذا الصعيد مشت عليه مواكب للدهر مثقلة الخطى تتبختر
في كل مطرح وكل ثنية حجر بمجد العاملين يعطر
يهزأ من الاجيال في خطراتها الكرنك الثاوي بها والاقصر
مشبت القرون متمتمات سابق منها يحدث لاحقا ويخبر
يصل الحضارة بالحضارة ما بنى فيك المعز وما دحا الاسكندر
وتناثر الجمرات حولك نابغ يخفى وآخر عبقري يظهر
ووسعت اشتات الفنون كأنها فلك يدور وانت انت المحور

هذه هي اللوحة الاولى من القصيدة التي تستمر في نفس الزخم والخيال الخلاق والنغم الجميل. ولعل اكثر ما يشد الانتباه هذا الجو الذي تولد من هذه الصور المنثالة المرتبطة لا يكاد البيت الواحد يفصل فكرة عن فكرة، او صورة عن اخرى. فالصور كلها مشدودة شدا الى قاع المؤثر (مصر) التي بدأت تشع في خيال الشاعر فاذا بالماضي يتداخل بالحاضر ولعل الفعل المضارع قد قام بهذه المهمة خير قيام (تستبق. تعثر. يزخر. تزهر. يتسابقان. فيصهرون. يصهر. ينقذ. يرف. ينشر. تتبختر. يهزأ. يحدث. يخبر. يصل. يخفي. يظهر. يدور.) وهكذا استخدم الشاعر ثمانية عشر فعلا مضارعا، مقابل خمسة افعال ماضية، وفي الوقت الذي سيطر جو التاريخ على ابيات المقطوعة كلها. الواقع ان الشاعر كان يريد دمج الماضي بثرائه واثارته بحاضر مصر، فاذا هو، ودونما وعي، يستخدم كل هذه الافعال المضارعة، ويختارها لتؤكد هذه الحركة التي يحس بها القارىء وكأن التاريخ يمر امامه بأحداثه الكبرى.

ان الجو الذي يخلقه الشاعر مفعم بالسحر والاثارة والفن، ولعل جماله جاء من هذه العلاقات التي اقامها الشاعر بين الاشياء في ماضيها وحاضرها واستمرارها للمستقبل. فالتاريخ ليس معزولا عن حاضر مصر، ولا النيل جامد واقف ساكن الحركة، انه (يزخر)، والمسلة ليست قطعة اثرية في متحف، انها (تزهر) بالحياة من جديد، ولكل تلك العلاقات معان خفية حرص الشاعر على مسها مسا سريعا لاحداث التنويع والتغاير وخلق الجو كله في اللوحة. ترى لو قال الشاعر مخاطبا مصر في البيت الأخير (انت الشمس وحولك الدنيا تدور) لأحدث في احاسيس قارئه ما احدثه حين قال:

وسعت اشتات الفنون كأنها فلك يدور وانت انت المحور؟

ويتبادر الى ذهن المتلقي: من اين جاء الجواهري بكل هذا الجو الموحي والنغم الموسيقي والصور؟ هل يمكن ان تتبادر الى الذهن رائية ابي تمام الشهيرة والتي مطلعها:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليه يتكسر[114]

وقصيدة ابي تمام من اجمل الشعر العربي في وصف الربيع، لكن هذا البيت ينبو بشكل واضح اذا ما ادخلناه بين ابيات الجواهري. واذا تشابهت بعض القوافي في القصيدتين امثال (تتبختر، ينشر، يزهر) فهل نجد في قصيدة ابي تمام هذه الصورة (تستبق الدهور وتعثر) (النيل يزخر) (بنوك والتاريخ يتسابقان) (مشت مواكب الدهر مثقلة الخطى) (مشت القرون متمتمات)... الخ؟

قد نجد عند ابي تمام (سرج تزهر) والفرق كبير كما نرى، بين هذه الصورة وصورة الجواهري (المسلة تزهر)، فاذا كانت السرج تستدعي في ذهن المتلقي صور الحرب والخيل، فان (المسلة) تستدعي في ذهنه، قضية الانسان كلها، حضارته وثقافته وفنونه ورقيه من خلال فك رموز حجر رشيد. ونقرأ هذه الصورة عند ابي تمام:

حتى غدت وهداتها ونجادها فئتين في حلل الربيع تبختر

اما الجواهري فقد افاد من هذه الصورة القديمة، لكنه غير علاقات المفردة كما غير في عناصرها الاساسية فلم يعد (الربيع) هو الذي يثمر في الصورة الحركة والحياة انما هي (مواكب الدهر) بكل احداثها:

هذا الصعيد مشت عليه مواكب للدهر مثقلة الخطى تتبختر

ان استعمال (تتبختر) عند الشاعرين لم تعد تجمع بين الصورتين، واذا كانت (مثقلة الخطى) اضافة جديدة للصورة، فان لفظة (الصعيد) قد منحت الصورة خصوصية الصق بمصر وبتاريخها، فابعدتها عن جو قصيدة ابي تمام برمته.

ولعل اجمل ما في قصيدة الجواهري، ذلك العتاب الذي وجهه الى مصر، حين كانت الدعوة الى الفرعونية قائمة على قدم وساق:

واذا عتبت فمثلما مس الثرى غيث تخلله سحاب اكدر

---

(١١٤) ديوان ابن تمام الطائي ـ بيروت ١٨٨٩ ص ١٣٩ .

يا مصر: لأمت البسيطة شملها فالكون اصغر والمسافة اقصر
وتلاقت الدنيا فكاد مشرق من اهلها بمغرب يتعثر
ويكاد بيت في العراق بجذوة مضرومة من «تبت» يتنور
وهنا بمصر يكاد يسأل اهلها هل في العراق اعاجم ام بربر
ويكاد يجهل ان بغدادا بها كانت يد الدنيا تطول وتقصر
ايكون عذر الجهل ان عمومة اغنى وان بني اخيها افقر؟
او ان تضيق بخنصريها راحة اذ كان اصغر ما تضم الخنصر

ولا نشك بعد هذا ان نسيج الشاعر في هذه القصيدة وغيرها، يبرأ من الخطابية، والتسطيح والنثرية، فقد أخذت الصور مكانها الحقيقي في النسيج، وقام النغم بدوره المؤثر، وجاءت اللغة ثرية قوية في تعابير عالية، فتكون من ذلك كله جو شعري متكامل صنع وسطه الشاعر لوحاته المتناسقة في اوضاع متناظرة قصد اليها قصدا لاحداث اثره في خيال القارىء واحاسيسه.

ان الاحداث السياسية في العراق والوطن العربي، وتغيرها اليومي لم تغب عن ذهن الشاعر الذي كان يرصدها ويعيش في وسطها، الا ان تلك الاحداث لم تجر الشاعر الى نثرية الشعر السياسي، فلم تطغ على نسيجه روح الخطابية والوعظ ولم تنحدر لغته الى مستويات رديئة من الركة والابتذال. وقد نجد شيئا من روح الخطابية وشيئا من برودة النثرية في قصيدته (تنويمة الجياع)[115] التي يدمر فيها الشاعر جو القصيدة بتكراره لفظة (نامي) ستا وخمسين مرة، ونجد مثل ذلك في قصيدته (ما تشاؤون)[116] حيث يقضي التكرار ايضا على جو القصيدة، وكذا في قصيدة (يا قيس)[117] ، لكنها قصائد قليلة جدا امام مجموعة كبيرة من قصائد الشاعر العالية النسج والجيدة الصور، بالرغم من ان النضال السياسي وتصوير احداث الوطن العربي والعراقي يشكلان الاطار الموضوعي لمعظم هذه القصائد. الا ان رؤية الفنان للموضوع هي التي تنقذها من وهدة الشعارات وفخ الحماس الطاغي. فاذا ما رثى (جعفر ابو التمن)[118] احد القادة الوطنيين في العراق فانه لا يتناول الواقع السياسي الا من خلال لوحات دامية للوطن في صراعه ضد الحكام والمستعمرين. واذا ما حيا (الدكتور هاشم الوتري)[119] فان صواعق حارقة من اللغة والنغم والصور تنزل على حكام العراق الذين يدفعون الشاعر الى

---

(١١٥) المجموعة الشعرية الكاملة ج ٢ ص ٩ .
(١١٦) المصدر السابق ص ١٧ .
(١١٧) المصدر نفسه ص ٥٣ .
(١١٨) المصدر نفسه ص ٣٥ .
(١١٩) المصدر نفسه ج ١ ص ٨٩ .

الجوع والتشرد. اما (اتعلم ام انت لا تعلم)[١٢٠] و (يوم الشهيد)[١٢١] و (في مؤتمر المحامين)[١٢٢] فهي لوحات دامية يقفز الشعر خلالها بالعواطف الوطنية الى اعلى درجات التأثير.

(٤)

يتسم شعر الجواهري في هذه المرحلة التي بلغ فيها اوج نضجه الفني بمجموعة من السمات والخصائص الموضوعية والفنية:

أما الخصائص الموضوعية: فقد برزت سمتان واضحتان تحتلان مكانهما في اغلب قصائد الشاعر.

١ ــ السمة الأولى: يشكل العنف والغضب السمة العامة في قصائد الشاعر ولعل احداث هذه الفترة وتطورها وما اصاب الشاعر منها من مطاردة وقتل أخيه، وسجنه واغلاق صحيفته قد اثارت في صوت الشاعر نبرة العنف والحدة والقسوة احيانا. ولئن مر بنا الشاعر ــ في المرحلة الثانية ــ وقد بدا (ماكرا) (يمكر مكر الثعالب) و(ينافق) و(يداجي) احيانا اخرى، ويسكت في آونة ثالثة، فانه في هذه الفترة يرفع صوته قويا عنيفا غاضبا ومتحديا السلطة السياسية:

آليت اقتحم الطغاة مصرحا ... اذ لم أعود ان اكون الرائبا
وغرست رجلي في سعير عذابهم ... وثبت حيث ارى الدعي الهاربا
ماذا يضر الجوع؟ مجد شامخ ... اني اظل مع الرعية ساغبا
اني اظل مع الرعية مرهقا ... اني اظل مع الرعية لاغبا
يتبجحون بأن موجا طاغيا ... سدوا عليه منافذا ومساربا
كذبوا فملء فم الزمان قصائدي ... ابدا تجوب مشارقا ومغاربا
انا حتفهم الج البيوت عليهم ... اغري الوليد بشتمهم والحاجبا[١٢٣]
... الخ

وفي مثل هذا العنف والحدة يندفع الجواهري يهاجم الحكام ويصورهم،

---

(١٢٠) المصدر السابق ص ٢١١ .
(١٢١) المصدر نفسه ص ١٧٢ .
(١٢٢) المصدر نفسه ص ٢٤٧ .
(١٢٣) من قصيدة (هاشم الوتري) .

ويذيع هذا الشعر في المحافل العامة بين الناس، واذا بصورة المتنبي وتعاليه وكبريائه تعود فتتقمص شخصية الشاعر من جديد، يعبر عنها هذه المرة تعبيرا ثريا ناضجا لسبب اكيد وهو انه يعيش هذه التجربة بصدق واصالة دونما تقليد، لاسيما وان الشاعر قد تجاوز سنوات الشباب وها هو في الاربعين من عمره. وهذه الظاهرة تشيع في معظم قصائد الشاعر.[١٢٤]

٢ ـ السمة الثانية: والتفرد يشكل السمة الثانية التي تطغى على قصائد الشاعر في فترة ما بعد الحرب الثانية. ان صوت (الانا) كثيرا ما يتردد في لغة الجواهري وقصائده. على الرغم من ان الشاعر يقف مع الجماهير الهادرة في غضبها ومشاعرها. فهل معنى ذلك ان حالة من التناقض يمثلها الشاعر؟

الواقع ان الجواهري له قسماته الخاصة البارزة في كل شعره، وصورة (البطل الفرد) تبرز دائما في ثنايا ابياته:

لله در أبي يراني شاخصا	للهاجرات لحر وجهي ناصبا
اتبرض الماء الزلال وغنيتي	كسر الرغيف مطاعما ومشاربا

....

انا ذا امامك ماثلا متجبرا	اطأ الطغاة بشسع نعلي عازبا

وفي (مقصورته) حديث طويل عن صورة (البطل) وصوت (الانا)، قد تعود بنا الى صوت الشاعر في مرحلته الأولى. لكننا في خريف عام ١٩٤٩ نقرأ تجربة جديدة للشاعر وفيها تتضح رؤية مختلفة تنبع من احاسيس الشاعر وظروفه.

على أن الجدير بالذكر ان الجواهري لا يمتلك رؤية شعرية شاملة لهذا الكون وقلما يتأمل الوجود تأملا دقيقا ولعل الطبيعة ذاتها لا تحرك فيه سوى العنف والقوة وحب الحياة. لكنا في هذه الرؤية نجد الشاعر وقد مر بفترة من فترات الغضب الخلاق وقد وقع الانفصام النفسي الحاد ما بينه وبين مجتمعه، هذا المجتمع الذي استشهد اخوه من أجل حريته، وعانى الشاعر من أجله ما عانى، فاذا به يرى المدينة وقد لفها الصمت وسكن اهلها، واستكانوا للحكام، اعدائه التاريخيين.

من هذه الرؤية يمكن توضيح صوت الشاعر الصارخ في قصيدته (اطبق دجى)[١٢٥] وكأنه صوت (شمشون) وقد امسك بيديه اعمدة الهيكل ليهدمها

---

(١٢٤) انظر (المقصورة) : المجموعة الشعرية الكاملة ج ١ ص ١٤٣ وانظر (يوم الشهيد) المصدر نفسه ص ١٧٢ و(في مؤتمر المحامين) ٢٤٧ .

(١٢٥) المجموعة الشعرية الكاملة ج ٢ ص ٤٣ .

عليه وعلى الآخرين:

اطبـــق دجـــى اطبـــق ضباب   اطبـــق جهامـــا يا سحاب
اطبـــق دخـــان من الضمير   محرقـــا اطبـــق عذاب
اطبـق دمـــار علـى حمـــاة ذمارهـــم اطبـق تباب
اطبـــق جزاء على بنـــاة قبـورهـــم اطـبـــق عقـاب
اطبـــق نعيـــب يجـــب صداك اليـوم اطبـــق يـــا غـراب

ويستمر هذا الهدير النفسي عند الشاعر فاذا (اطبق.. اطبق) صرخات راعدة تطلب الخراب والدمار والعذاب لهذا الكون:

اطبـــق علـــى متبلديـــن شكا خمـولهـــم الذبـــاب
لم يعرفـــوا لون السمـــاء لفـــرط ما انحنـــت الرقاب
ولفـــرط مـــا ديســـت رؤوســـهـــم كمـــا ديـس التراب
اطبـق علـى هـــذي المســـوخ تعـــاف عيشتهـــا الكـلاب

ويبدو الشاعر في هذه القصيدة وقد انفصل عن هذا العالم كله، بل وقف ازاءه وحيدا متفردا، يتعادل مع هذا الكون بمن فيه، ويرفض تلك الجماهيرية التي تكونت له عند الناس في العراق. فلماذا يرفض كل هذه الشهرة؟ ولماذا يقف ازاء العالم كله بصوته الفرد؟ ان الشاعر لا يهدأ لحظة واحدة خلال القصيدة كلها وتنتهي كما بدأت:

كن سترهـــا لا ينبلـــج صبح   ولا يخفـــق شهاب
اطبـــق دجـــى اطبـــق سحاب   اطبـــق جهامـــا يا سحاب

وكأنه تم للشاعر تحقيق فعل متكامل في صميمه، ينتهي في موضع شبيه بموضع بدئه..١٢٦.

نحن نحس بأن الشاعر قد تطور في رؤيته من (البطل الفرد) الى (صوت الأمة) ثم الى (صوت النبي الفرد) فيها، فكأنه وقد قدم لها كل ما في وسعه فلم يجد منها استجابة وذهب صوته ادراج الرياح. فاذا به ينفض ما في اعماقه مرة واحدة ويكشف عن هذا الجانب غير المألوف في تجربته.

ونجد هذه الرؤية ذاتها في قصيدة ثانية للشاعر، وهي من أجمل

---

(١٢٦) الاسس النفسية للابداع الفني ـ مصطفى سويف ص ٢٨٣ .

قصائده قصيدة (يا ام عوْف)[127] كتبها الشاعر عام ١٩٥٥ و «كان قد نزل وهو في طريقه الى مدينة على الغربي من لواء العمارة بالعراق ضيفا على راعية غنم تدعى ام عوف فلقي منها كرما وحسن ضيافة»[128] والسؤال الذي يتبادر الى الذهن: هل نظر الشاعر الى حادثة مشابهة في كتب السيرة النبوية، اذ تروى حادثة مشابهة للنبي محمد (ص) حين مر متعبا مطاردا فنزل على امرأة اسمها (ام معبد) فاضافته واحسنت وفادته [129]، فكان ان ذكرها الشعراء كثيرا؟

ولكننا نعلم ان الجواهري كان يحفظ من القرآن آيات كثيرة ويحفظ من كتب التراث الديني مختارات كثيرة وقد نشأ نشأة دينية وربي في وسط علمي. ونعلم كذلك ان الشاعر في تلك الفترة كان يمر، كما يمر الوطن، بظروف صعبة وقد تمكن الحكام أو كادوا من حركة النضال الوطني، وغادر الشاعر بغداد الى لواء العمارة يقيم فيها ويشرف على زراعة الأرض. وفي قصيدته ـ على الرغم من رقتها ـ نتلمس شعورا حادا بالخذلان والانكسار النفسي، وكأن هذا الشاعر الدائم الحديث قد يئس من هذه الدنيا وهؤلاء الناس:

غفلا أتينـاك من ارض ملائكها	بالعهر ترجـم أو ترضي الشياطينا
ان لم يلح شبح للخوف يفزعنا	فيها يلـح شبـح للـذل يصمينا
يا أم عوف ألوهـام مضللة	أم الاساطـير يبدعـن الاساطينا
من عهـد آدم والاقـوام مزجية	خوف الشرور الضحايـا والقرابينا
أكلمـا ابتـدع الانسـان آلهة	للخـير صيرهـا شر ثعابينا

وقد تخطر في الذهن نونية ابن زيدون الشهيرة:

أضحى التنائي بديلا عن تدانينا	ونـاب عن طيـب لقيانـا تجافينا

لكن القراءة المستديمة لقصيدة الجواهري تكشف لنا فروقا كبيرة بين الاثنتين، ان قصيدة ابن زيدون برقتها وامتلائها باحاسيس الفراق والحزن والجوى، وصور الحب الملونة بالاشواق وتذكر العهود ووقفات الندم الاسيانة، قد تركت آثارها وملامحها على كثير من قصائد الشعراء العرب قديما وحديثا، فليس بدعا ان تسري رقة المشاعر في أبيات الجواهري:

يا ام عوف ومـا آه بنافعة	آه على عابـث رخص لماضينا
على خضيـل اعارتـه طلاقتها	شمس الربيـع واهدتـه الرياحينا

(١٢٧) المجموعة الشعرية الكاملة ج ١ ص ٢٣ .

(١٢٨) المصدر السابق والصفحة والاشارة النثرية هذه من الشاعر نفسه .

(١٢٩) السيرة النبوية لابن هشام ـ القسم الاول . انظر حاشية ص ٤٨٧ .

آه على ملعب ان نستبد به — ويستبد بنا اقصى امانينا
مثل الطيور وما ريشت قوادمنا — نطير رهوا بما اسطاعت خوافينا
من ضحكة السحر المشوب ضحكتنا — ومن رفيف الصبا فيه اغانينا

ونتساءل: هل اخذ الشاعر الحديث غير الاحزان والرقة والانكسار.. وتذكر الماضي؟ فنحن نقرأ هذه الصور (عابث رخص لماضينا) (اعارته شمس الربيع طلاقتها) (اهدته الرياحينا) (يستبد بنا ملعبٌ) (ضحكة السحر المشوب) (رفيف الصبا).. فهل هي صور الشاعر القديم؟ وهل تأثر بها الشاعر؟

لم نجد في قصيدة الجواهري البالغة مائة وتسعة ابيات تشابها او اتكاء على صور ابن زيدون وان جمع اللحن والوزن والقافية بين القصيدتين، فالشاعر الحديث يمتلك من قوة التخيل ما يمكنه من توليد صوره الخاصة. واذا كان ابن زيدون قديما في الزمن، الا أن قضية الحب – وهي قضية خالدة – حين يقدمها بتلك الصياغة العجيبة وقد اغتنت روحه بجمال طبيعة الاندلس فاذا صوره ولغته يضفيان على القصيدة ذلك الجو المفعم بالسحر والجمال. أما الجواهري، فلا يتحرج من بداوته وملامح الصحراء التي يفر اليها، وعلاقات الطبيعة في تلك الصحراء، فاذا هو يقحم صورا خشنة وبدوية على نموذج هذه القصيدة التي استقرت في وجدان المثقف العربي طويلا، فاذا نحن ننكر على الجواهري هذه الصور القاحلة المليئة بخشونة الصحراء وبداوة طبيعتها:

ردي بما وهبته الشاء من وتر — اذا ثغا رددته الروح تلحينا
ونبحة من كليب خلت نبرتها — من زخرف القول تحريكا وتسكينا
وخطبة تسمع الرهطين ملفية — في الذئب والحمل المرعوب مصغينا

وليس من مجال بعد هذه الصور والمفردات (الشاء، ثغا، نبحة كليب، الحمل المرعوب) ان نطرح للمقارنة تجربة شوقي في معارضة القصيدة الاندلسية الشهيرة، والتي كتبها قبل أربعين عاماً من تجربة الجواهري، وسماها (اندلسية)[130] وليس من المنطقي ان نقارن ترف شوقي وصور الرفاهية والنعمة ومظاهر القصور، وروائح العطور ببداوة الصحراء وخشونتها في قصيدة الجواهري. ولعل ابيات شوقي الآتية تغني عن هذا النوع من المقارنة:

---

(١٣٠) الشوقيات – الجزء الثاني ص ١٢٧ .

واحرزتك شفوف اللازورد على ... وشي الزبرجد من افواف وادينا

نحن اليواقيت خاض النار جوهرها
ولم يهن بيد التشتيت غالينا

....

ان غازلت شاطئيه في الضحى لبسا ... خمائل السندس الموشية الغينا
وبات كل مجاج الواد من شجر ... لوافظ القز بالخيطان ترمينا

ويرد السؤال: هل كان الجواهري يقصد معارضة نونية ابن زيدون وشوقي، فلا يحلق الى اجوائهما الرقيقة المترفة؟

نحن نعلم ان ابن زيدون كان يصدر في قصيدته عن موقف عاطفي خالص ويعبر عن تجربة حب ذائعة. ونحن نعلم كذلك ان شوقي، كان يصدر في قصيدته عن حنين طاغ الى الوطن ومرابعه، حتى لقد افتتح قصيدته بمخاطبة (نائح الطلح) ذلك الوادي في اشبيلية، ممتدا بخياله الى وادي النيل. فما الذي هيأ تجربة الجواهري؟

نحن نعتقد ـ بعد تأملنا قصيدته ـ ان الشاعر لا يعبر عن تجربة حب ولا تجربة حنين، وليست الصور التي جاءت تحمل براءة الطفولة مرة، وخشونة الصحراء مرة، الا رموزا يحاول الشاعر ان يناظر بينها ويقارن اعماقه المشابهة للصحراء، تحمل من سيئاتها، جورها وذل اهلها وتحكم الشياطين فيها. لذا فالشاعر لا يجد متنفسه الحقيقي الا في اجواء الصحراء التي لم تدنسها شرور الانسان، فها هو (نبي) القوم يؤكد ذلك:

جئنا مغانيك نساكا يبرحهم ... لقيا حبيب أقاموا حبه دينا
ولاءمتنا شعاب منك ظاهرة ... كما تضم المحاريب المصلينا
لم الف احفل منها وهي موحشة ... بالمؤنسات ولا ازهى ميادينا
ولا ادق بيانا من مجاهلها ... ولا ارق لما توحيه تبيينا
حتى كأن الفجاج الغبر تفهمنا ... والمبهمات من الوادي تناغينا
تجاوبت بصدى الدنيا مفاوزها ... وإستعرضت من بني الدنيا الملايينا
احالها النور شيئا غير عالمها ... حتى كأنا بواد غير وادينا
حتى كأنا وضوء البدر يرشفها ... غشى على غيمة منه تماشينا

ان هذا التصعيد الروحي الذي وصل اليه الشاعر جاء قمة في القصيدة ونهاية لها ولأحزانه فهو في حالة فرار من المدينة وأهلها، بعد ان تغيرت قيمهم وضاع

صوت الشاعر بينهم وبدلت طباعهم، فقلبوا للشاعر ظهر المجن، فكل ما يلقاه بينهم سيئا تعافه نفسه، والفرار الى الصحراء ذات (الشعاب الطاهرة) رحلة نفسية يتطلبها الشاعر ليصل الى (محاريبها) فاذا كل شيء فيها يفهم دعوته وعواطفه، واذ ذاك يتم الاتحاد ما بين الشاعر وهذه الطبيعة التي تجيد فهمه، فهو اليها يرقى ويتسامى وينضم. وهكذا يصعد الشاعر من الأرض الى غيوم السماء، في حالة فرار روحي، على عكس تجربته الاولى (اطبق ضباب) حين طالب بالدمار والخراب والصواعق.

(٥)

الخصائص الفنية: تأملنا شعر الجواهري، في مرحلة نضجه، فوجدنا اربع خصائص عامة تشكل اسلوب الشاعر، وشخصيته الفنية التي طالما دار الحديث عنها في الكتابات المعاصرة دون ان تقدم تلك الكتابات تحليلا للنسيج وتنبها لأساليب الشاعر الخفية التي يستخدمها في مرحلة النضج من حياته الفنية. ولسنا نزعم اننا نستطيع بهذه الخصائص الأسلوبية العامة عند الجواهري العثور على تلك القدرة المبهمة التي يمتلكها الشاعر حين يضع لمساته الشخصية في نسيجه، وانما نحن نلمس مجموعة من الظواهر وجدناها تبرز اكثر من غيرها، بعد قراءة طويلة مكررة لهذا الشعر. اذ أن تحليل دقائق الاسلوب والشخصية الفنية وارجاعها الى وحدات حسابية وفكها كما تفك الآلة، لا يساعد دارس الشعر على الوصول الى تلك الاعتبارات والقدرات الخاصة التي تميز الشاعر وتخصص نسيجه. ومن هنا نبادر الى القول بأن تلك مهمة صعبة طالما طمح اليها النقاد. وسنحاول ان نبين الخصائص العامة التي تمكنا من رصدها في نسيج الجواهري.

أولا ــ علو النغم: يستخدم الجواهري لقصائد هذه المرحلة، موسيقى قوية رنانة، من خلال تعامله مع أكثر بحور الشعر إحداثاً للرنين والقرع والتأثير النغمي الحاد، كالكامل والبسيط والرمل، والمتقارب والوافر. ولم يستعمل بحر الطويل سوى مرة واحدة في قصيدته (تونس)، لكن الشاعر يتنبه الى ما في الطويل من هدوء وانسيابية وبطء، فيلجأ الى استعمال (الوصل) في قافية القصيدة وذلك باشباع حركة الروي، كالفتحة في الباء ويطلقها لتشد من امتدادات الطويل وتقصر من انسيابيته:

ردي يا خيول الله منهلك العذبا ... ويا شرق عد للغرب فاقتحم الغربا
ويا شرق هل سر الطواغيت انها ... فويقـك اشـلاء مبعثـرة اربا

ولو تأملنا قصائد هذه المرحلة، لوجدنا اغلبها يدور حول الاحداث السياسية ويصور الكفاح السياسي للحركة الوطنية في العراق، أو يعبر عن مواقف الشاعر من السلطة السياسية. فاذا علمنا ان معظمْ هذا الشعر كان يعده الجواهري ليلقيه في المحافل العامة ادركنا السبب الذي كان يدعوه الى هذا الاختيار في الاوزان والبحور[١٣١].

وحتى البحور ذات النغم الجهوري والوقع الموسيقي المتميز كالكامل مثلا، يتدخل الشاعر في اختيار تشكيلاتها ذات القرع الاكثر والتنغيم الاعلى. فهو يزيد من الوقع الموسيقي للكامل حين يستخدم ضربه المقطوع (متفاعلن متفاعلن متفاعل) يزيد من حدة القرع، كما في قصيدته (يوم الشهيد)[١٣٢].

يوم الشهيـــد تحيـــة وسلام   بـــك والنضـــال تؤرخ الأعوام
بك والضحايا الغريــز هو شامخا   علــم الحســاب وتفخــر الارقام

ومما جاء على هذه الضرب قصيدته (ذكرى ابوالتمن)[١٣٣] حيث نلمس علو النغم يعلو واضحا قويا:

طالـــت ولـــو قصرت يد الاعمار   لرمت سواك عظمــت من مختار

ومنها:

قسمـــا بيومـــك والفـــرات الجاري   والثـــورة الحمـــراء والثوار
والأرض بالدم ترتـــوي عن دمنة   وتمجــــه عن روضـــة معطار
والخيـــل تزحـــف لم تدع لمغيرها   جثـــث تغطـــي الارض أي مغار

ومن هذا الضرب أيضا جاءت قصيدته في تأبين (عبـــد الحميـــد كرامي)[١٣٤].

وحين يستخدم مجزوء الكامل، فانه لا يختار ضربه الصحيح، وانما الضرب المرفل (متفاعلاتن)، وهذا الضرب من اضرب الكامل ذو قابلية موسيقية عالية اذا ما استخدمه الشاعر المقتدر استخداما مناسبا. ذلك ان الترفيل يصنع من تفعيلة الكامل السباعية، تفعيلة متكونة من تسعة حروف تتشكل داخلها ثلاثة اسباب تضم بينها وتدا مجموعا بحيث تبدو الحركة الموسيقية وقد ارتفعت وانخفضت بكل شدة وتوتر. ومن قصائد الجواهري التي جاءت

---

(١٣١) يقول «F. Middlcton Murry» «ان الوزن في القصيدة الغنائية يكون منسجما تماما مع الالفاظ التي لا بد وان تكون لها علاقة قوية الصلة بالعاطفة الاصلية للشاعر ... » .
The problem of style, London 1967. P. 22

(١٣٢) المجموعة الشعرية الكاملة ج ١ ص ١٢٧ .

(١٣٣) المصدر نفسه ج ٢ ص ٣٥ .

(١٣٤) ديوان الجواهري ــ المكتبة العصرية . بيروت ج ١ ص ٩٦ .

على هذا الضرب قصيدته (اطبق دجى) وكنا قد تحدثنا عنها. وكذلك قصيدته (الدم الغالي او قل لشباب مصر)[135].

خلي الـــدم الغـــالي يسيل ان المسيـــل هو القتيل
هذا الـــدم المطلـــول يختصر الطريـــق به الطويل
هذا الـــدم المطلـــول ان عز الكفيـــل هو الكفيل

ويختار الشاعر من المتقارب ضربه المحذوف (فعو)، لأن المتقارب بحر يغري الشاعر بالركض معه والقفز من اسبابه الخفيفة (لن) للحاق بأوتاده المجموعة (فعو) وهكذا تستمر الدورة في بيت المتقارب التام، اما الجواهري، فانه يفيد من هذه السرعة لكنه يستخدم ضربه المقطوع لاحداث الوقفة الموسيقية المطلوبة، وكأنه ينهي حدة النغم بهذه الضربة الصوتية في آخر البيت، من ذلك مثلا قصيدته (في مؤتمر المحامين)[136]:

سلام على مثقـــل بالحديد ويشمـــخ كالقائـــد الظافر
كأن القيـــود على معصميه مفاتيـــح مستقبـــل زاهر

ومن هذا الضرب جاءت قصيدته (اتعلم ام انت لا تعلم):

انبيـــك ان الحمـــى ملهب ووديـــه من الـــم مفعم
ويـــا ويـــح خانقـــة من غد اذا نفس الغـــد ما يكظم
وان الدمـــاء التـــي طلها مـــدل . بشرطتـــه معرم
تنضـــح من صدرك المستطاب نزيفـــا الى اللـــه يستظلم

والجواهري يحافظ على وزن واحد لا يغيره طوال القصيدة، ولم يعرف عن الشاعر انه حاول الخروج على وحدة الوزن، بمعنى ان الشاعر لا يريح سامعه من هذا القرع النغمي الحاد الذي يظل في حواس متلقيه في قصائده التي تشتهر بطولها، وطول نفس الشاعر.

ويلجأ الشاعر الى اسلوب آخر لاحداث النغم العالي، وهو استخدام حروف روي معينة، يختارها بجرسها المتميز كحرف الباء مثلا، فقد استخدمه رويا في أربعة من أشهر قصائده، ليس من بينها روي ساكن. قال في قصيدة (أبو العلاء المعري):

قف بالمعرة وامسح خدهـــا التربا واستوح من طوق الدنيا بما وهبا

---

(١٣٥) المصدر نفسه ج ٢ ص ٤٥ .
(١٣٦) المجموعة الشعرية ج ١ ص ٢٤٧ .

وكذلك استخدمه في قصيدة (هاشم الوتري):

مجـدت فيـك مشاعـرا ومواهبا وقضيت فرضـا للنوابـغ واجبا

واستخدمه في قصيدة (تونس)[137]

ردي يا خيول الله منهلك العذبا ويا شرق عد للغرب فاقتحم الغربا

واذا كان الشاعر في هذه القصائد الثلاث، قد احدث فيها حرف وصل، باشباع حركة الروي (الفتحة) حتى يحيلها الفا، فانه لم يستخدم هذا الاسلوب في قصيدته (اطبق دجى)، فقد ظلت الضمة على الباء ولم تتحول واوا. ولعل السبب في ذلك ان الشاعر لم يكن محتاجا لاحداث القرع الموسيقي الحاد في نهاية البيت، لأن القصيدة تحفل بمجموعة من الأساليب لاحداث النغم العالي. من ذلك قوله:

اطبق دجى اطبق ضباب اطبق جهاما يا سحاب
اطبق دخان على الضمـير محرقا اطبق عذاب
اطبق دمار على حماة ذمارهم اطبق تباب
اطبق جزاء على نباة قبورهم اطبق عقاب

استخدم الشاعر في هذه القصيدة الضرب المرفل من الكامل (متفاعلاتن) فساعد بتلوينه وطول ايقاعه على قوة الوقع، ثم استخدم التكرار كوسيلة ايقاعية فكرر اولا حرف الباء كثيرا، ثم أعقبه بتكرار حرف الراء. والتكرار الثاني في الفاظ محددة مثل (اطبق دجى) التي تكررت كثيراً في القصيدة، ولفظة (اطبق) التي كررها الشاعر في هذه القطعة تسع مرات.

لو أعدنا النظر الى هذه القصائد التي استشهدنا بمطالعها وبأجزاء منها، ولا سيما قصيدة (تونس)و (اطبق دجى) لوجدنا الشاعر يستخدم ظاهرة التصريع. فهو يلحق العروض بالضرب اما بزيادة أو بنقصان. والجواهري يستخدم هذا التصريع في معظم قصائده، يستخدمه استخداما موسيقيا لاحداث النغم العالي في هذه القصائد التي يمكن أن نسميها (بالطبولية). ففي قصيدة (تونس) الحق العروض (لك العذبا) بالضرب بزيادة، بمعنى ان عروض الطويل لا تجيء الا مقبوضة (مفاعلن) لكن الشاعر استعملها من نفس الضرب التام (مفاعيلن) لاحداث هذه الوقفة الموسيقية واحداث القرع المطلوب في حواس المتلقي. وكذلك في (اطبق دجى) اذ ألحق العروض بالضرب المرفل (متفاعلاتن)، فجاءت العروض مثلها، والترفيل لا

---

(١٣٧) المجموعة الشعرية الكاملة ج ١ ص ٢١٩ .

يدخل عروض الكامل الا في التصريع وقد افاد منه الشاعر حين قال:

اطبـــق دجـــى اطبـــق ضباب   اطبـــق جهـــامـــا يا سحاب
متفـــاعـــلـــن متفـــاعـــلاتـــن   متفـــاعـــلـــن متفـــاعـــلاتـــن

وظاهرة التصريع قديمة في الشعر العربي، تكاد لا تخطئها العين في قصائد أبي تمام والمتنبي والشريف الرضي وغيرهم. لكن الجديد عند الجواهري انه يستخدم التصريع الداخلي اذ أن مطالع القصائد القديمة تتحلى بالتصريع، ويكتفي الشاعر بتصريع البيت الأول. اما الجواهري، فلأنه يستخدمه استخداما موسيقيا معينا، فانه يلجأ الى هذا التصريع في داخل القصيدة، وبين كل مقطع ومقطع، وبين كل شوط وشوط، لاحداث هذه الضربة الموسيقية الحادة وادخال تنويع على الجو الموسيقي الذي ران على سمع القارىء وحواسه. من ذلك مثلا ما صنعه في قصيدة (ستالينغراد)[١٣٨] حيث استخدم بحر الرمل وصرع المطلع:

نضـــت الـــروح وهزتهـــا لواءا   وكستـــه واكتســـت منـــه الدماءا

وتستمر القصيدة في عروض الرمل (المحذوفة ــ فاعلن) والضرب التام. لكنه بعد اربعة عشر بيتا يعود الى التصريع فيقول:

قيـــل للعيش ففاضـــت امناءا   والى الموت ففاضـــت شهداءا

فقد الحق العروض بالضرب فجاءت تامة مثله. ثم تعود الى حالتها الاولى (محذوفة) حتى اذا احس الشاعر ان النغمة قد حافظت على تكرارها المعهود وران جو من الرتابة، عاد فأدخل التصريع على أحد الابيات فيقول:

للمهينـــين عقابـــا وجزاءا   والمهانـــين انتفاضـــا واباءا

وهكذا يغير الشاعر من رتابة النغم ويثير القرع الحاد في ايقاعات العروض والضرب، وظاهرة التصريع شائعة في قصائد الجواهري، ولا سيما التصريع الداخلي. وتتمثل هذه الظاهرة في قصائد عديدة منها (الدم الغالي) و(يوم الشهيد) و(ذكرى ابو التمن) و(يا أم عوف).

وقد لا يجد الشاعر مبررا لاحداث التصريع، فالبحر الذي اختار عروضه لا يطاوعه في ذلك، فيلجأ الى اسلوب آخر لاحداث موسيقاه، باستخدام ظاهرة (التقفية) في البيت كما نجد في قصيدته (هاشم الوتري):

مجـــدت فيـــك مشاعـــرا ومواهبا   وقضيت فرضـــا للنوابـــغ واجبا

---

(١٣٨) المصدر السابق ص ٦٧ .

فقد جاء البيت متساويا في العروض والضرب من الكامل (متفاعلن) وأكثر من ذلك حدث هذا الاختيار للحرف (الباء) اذ قفى به الشاعر ما بين العروض والضرب. وكذلك جاء مطلع قصيدته (ابو العلاء):

قف بالمعرة وامسح خدهـا الثريا واستوح من طوق الدنيا بما وهبا

والشاعر لا يكتفي بتقفية المطالع، فكثيرا ما يستخدم التقفية الداخلية ليغير نبرة النغم ويحدث الصدمة الايقاعية، فنراه في قصيدة (الوتري)، يعود في منتصف القصيدة لاحداث التقفية:

وزقـاق خمـر تستجـد مساحبا وهشيـم ريحـان يذرى جانبا

وكذا يصنع في قصيدة (المعري)، فبعد تقفية المطلع، يحدث التقفية بعد عشرات الأبيات فيقول:

وان من حكمة ان يجتني الرطبا فرد بجهـد الـوف تعلك الكربا

وتتكرر هذه الظاهرة في كثير من قصائد الجواهري امثال (يابنت رسطاليس) (في مؤتمر المحامين) (ما تشاؤون)[139] (سواستيبـول)[140] (اللاجئـة في العيد)[141]... الخ.

وتبقى ملاحظة اخيرة على قوافي الشاعر. فبالرغم من اختياره لها بدقة واقتدار لاحداث الظاهرة النغمية العالية، الا ان طول نفس الشاعر وامتداد ابياته حتى تتعدى المائة بيت احيانا يوقعه فيما يسمى بالايطاء. فهو مضطر الى تكرار الكلمة الواحدة لفظا ومعنى، كما في قصيدة (عبد الحميد كرامي)، فقال:

وذكا به وهـج الابـاء فرده وقدأ يشـب كمـا تشـب النار

ثم اعاد كلمة (النار) دونما تغيير:

ثم انكفأنـا نصـطلي بوقيده نحن الوقـود لهـا ونحـن النار

وفي قصيدة (هاشم الوتري) ظاهرة الايطاء:

متنمريـن ينصبـون صدورهم مثـل السبـاع ضراوة وتكالبا

ثم اعاد في القصيدة ذاتها كلمة (تكالبا) لفظا ومعنى فقال:

وامط من شفتـي هزءا ان ارى عفر الجبـاه على الحيـاة تكالبا

---

(١٣٩) المجموعة الشعرية الكاملة ج ٢ ص ١٧ .

(١٤٠) المصدر نفسه ص ٢١ .

(١٤١) المصدر نفسه ص ١٧٩ .

لكن مما تجدر الاشارة اليه ان الجواهري، لا يعيد الكلمة ويكررها الا بعد عشرات الابيات، مستفيدا من القاعدة التي احتال بها النقاد القدامى للشعراء، فجوزوا تكرار الكلمة في الروي لفظا ومعنى بعد سبعة ابيات من الاستعمال الأول لها[142]. ونحن لا نجد ما يبرر هذه القاعدة، ولعلهم يذهبون الى هذا الرأي لانهم يسمون ما تجاوز سبعة أبيات من الشعر (قصيدة)، وما كان أكثر من اثنين وأقل من سبعة (قطعة)، والاثنين (نتفة) والبيت الواحد يسمونه (يتيما)، وتلك ـ في رأينا ـ مسميات غريبة، ربما صنعها اصحاب كتب العروض، ولئن نظرنا الى شعر الجواهري وفق قواعد القوافي القديمة فانه احق من الشاعر القديم ان يفيد من هذا التجوز، في عصر يهاجم القافية الموحدة ويخرج الى تنويعها أو التخلص منها، ويظل هو يحث الخطى في نفس واحد طويل لقصيدة يتجاوز فيها المائة بيت.

لكن مما يؤاخذ عليه الجواهري حقا وجود اخطاء أخرى في قوافيه. منها ما يسميه العروضيون بـ(سناد الاشباع) ويقصدون به: اختلاف حركة الدخيل في القوافي المؤسسة، مثال ذلك عند الجواهري:

الغي ينجد بالرصاص مزمجرا والرشد ينجد بالحجارة حاصبا

ثم:

ولأنت اثخنت الفؤاد من الأسى للمثخنين من الجراح تعاقبا

ثم في نفس القصيدة:

فلقد سكت مخاطبا إذ لم اجد من يستحق من الشكاة مخاطبا

وهكذا حرك الشاعر (الدخيل) ثلاث حركات مختلفة، هي الضم والفتح والكسر. واذا كان العروضيون يجوزون اجتماع الحركات المتقاربة في الثقل كالضمة مع الكسرة، فانهم ولاشك يستقبحون اجتماع الحركات المتباعدة في الثقل كاجتماع الفتحة مع احداهما[143].

ويقع الجواهري في عيب آخر يسمونه (سناد التوجيه) ومعناه: ان تختلف حركة الحرف الذي يسبق حرف الروي المقيد. من ذلك مثلا قول الجواهري من قصيدة (أحمد شوقي)[144]:

فأفرغها من قوافيه في قوالب مرصوصة كالزبر

(١٤٢) هذا المفهوم شائع في كل كتب العروض والقوافي . انظر مثلا : المختصر الشافي على متن الكافي للشيخ الدمنهوري ص ٤٢ .

(١٤٣) المصدر السابق ص ٤٥ .

(١٤٤) المجموعة الكاملة ج ٢ ص ١٧٣ .

ثم قال:

فجـــاءت كأن لم تفلهـــا يد   خـــلاف يد الماهـــر المقتدر

ثم قال:

يذلل من شاردات القريض   مـــا لو سواه ابتغـــاه لفر

ومعنى ذلك أن الشاعر قد حرك ما قبل الروي المقيد بثلاث حركات مختلفة، وهو عيب على رأي كثير من القدماء وأولهم الخليل الفراهيدي[١٤٥].

والواقع أن هذه العيوب التي أشرنا اليها ليست شائعة في شعر الجواهري، وانما هي هنات بسيطة اذا ما قيست بالعيوب الكثيرة التي يقع فيها شعراء العصر الحديث كلهم. والمعروف ان الجواهري لا يحتج في قضايا اللغة والنحو والعروض بالقواعد والقوانين والكتب، وانما ــ كما هو شائع عنه ــ يحتج بالشعر القديم، وبالاخص، الجاهلي منه ، فيجد لنفسه شواهد تبرر له كثيرا من هذه الخروجات. ولعلنا نتفق مع الشاعر في ذلك، فكتب اللغة والعروض، على عظمتها واحاطتها، لم تستطع ان تخضع الشعر العربي كله لهذه القوانين، فضلا عن احساس الشاعر الحاد بأنه وريث آبائه وأجداده في هذه اللغة والشعر، فهو يمنح نفسه الحق في الخروج كما خرجوا.

(٦)

ثانيا: التشكيلات الصوتية: من ابرز ما يلفت قارىء الجواهري هذا التنغيم الخاص في قصائده بحيث يبدو النسيج الشعري مليئا باصداء متناسقة، قوية حينا وحادة احيانا اخرى. ولعل جزءا من تفسير هذه الظاهرة سبق ان نوهنا به حين قلنا ان الشاعر، يختار بحورا معينة من الشعر العربي ويحسن اختيار قوافيه لاحداثه نغما عاليا وقرعا حادا في حواس سامعه. ونبادر الى القول بأن تلك صورة الموسيقى العامة في القصيدة، والنغم الواحد المتتالي الذي تجري الابيات كلها في تياره. والآن نحاول دراسة موسيقى النسيج نفسه بما يقدم لونا من الايقاع الداخلي للابيات داخل الوزن العام.

ان الجواهري يستخدم مجموعة من الاساليب لاحداث هذه التشكيلات الصوتية:

١ ــ التقسيم الداخلي والمقابلة: ونعني بهذا الاسلوب قول الشاعر:

متجـــاوب الاصـــداء نفـــح عبيره   لطـــف ونفـــح شذاتـــه اعصار

---

(١٤٥) المختصر الشافي ــ للدمنهوري ص ٤٦ .

نجد الشاعر قد قسم البيت الى ثلاث وحدات موسيقية (متجاوب الاصداء. نفح عبيره لطف. نفح شذاته اعصار). ولعل القارىء لا يلتفت الى هذا التقسيم اول مرة الا حين يقف مقارنا بين (لطف) و (اعصار)، في نهاية كل منهما وقفة قصيرة، تتضح خلالها علاقات المعاني اولا، والايقاع ثانيا. وقارىء البيت، كما نرى، لا يمكنه ان يتوقف عند العروض في نهاية الشطر الاول (عبيره)، فاذا هو سرعان ما يعبر المسافة بين الشطرين ليقف عند لفظة (لطف) ثم ينطلق بعدها للقسم الثالث .

ومن أمثلة هذا التقسيم قول الشاعر:

ماذا يراد بنـــا؟ وايـــن يسار   والليل داج . والطريق عثار[١٤٦]

وبالرغم من هذه العلاقة المعنوية التي تربط ما بين (الليل داج ـ والطريق عثار) فان البيت قد جاء مقسما الى اربع وحدات موسيقية لا يستطيع قارئه ان يحيد عن قراءته وفق هذا المنطق النغمي. وقد يتعسف الشاعر في هذه التقسيمات الداخلية بحيث تجيء مصنوعة كالذي نقرأه في قوله:

فشبـــاب   يخيفكم   للمطامـــير.   يدفع
وضمـــير   يهزكم   بالـــكراسي.   يزعزع
ولســـان   ينوشكم   بالدنانـــير.   يقطع[١٤٧]

والواقع ان الشاعر قد تعمد هذه التقسيمات لتمنح الابيات هذا الايقاع المنتظم، وان ضحى بجمال الصور وقوة المعنى ورهافة الالفاظ.

واحسن من هذا واجمل حين يتشكل هذا الايقاع من خلال الصور والمعاني دون ان يقصد اليه الشاعر قصدا، انما يبدأ عنده الايقاع في (اللغة حين يساند الدلالة العقلية ويعاونها ويثريها، يصبح هو نفسه ذا دلالة عندئذ)[١٤٨] كقول الشاعر:

يا مصر مصر الشعب. لا غاياته   تفنـــى. ولا خطواتـــه تتقهر
باق. وكل معمـــر فالى مدى   عـــال. وكل منيعـــة تتدهور
جبروتـــه الاعلى فلا نيرونه   شيء ولا فرعونـــه المتجبر
يلـــوي على ما لا يطـــاق ويرتضي   ما لا يليـــق، ويستـــكين ويصبر
يزري به المتحكمـــون فيزدري   وتنـــال منـــه الحادثـــات ويسخر
حتـــى يظـــن به الظنـــون مؤمل   ويحـــار في تعليلـــه متفكر

(١٤٦) من قصيدة (عبد الحميد كرامي) .

(١٤٧) من قصيدة (ما تشاؤون) المجموعة الكاملة ج ٢ ص ١٧ .

(١٤٨) اسس العروض الانكليزي ـ مقالة للكاتبة ايندهمر ـ ترجمة الحساني حسن عبد الله ـ مجلة المجلة . القاهرة . العدد ١١٣ ـ مايو ١٩٦٦ ص ٩٠ .

ويروح يســدر في الغوايــة سادر ويشـــط في غلوائـــه مستهتر
فاذا استوى اجل وحانـت ساعة وتكافـأت فرص وحـم مقدر[149]

ان هذه الابيات قد جاءت في نسق موسيقي عجيب وقد برز ايقاعها الداخلي على الشكل التالي:

البيت الاول جاء في ثلاث وحدات (يا مصر مصر الشعب/ لا غاياته تفنى/ ولا خطواته تتقهقر/).

اما البيت الثاني فقد حدث فيه هذا التناظر في الوحدات:

(باق) في الشطر الاول، يقابلها (عال) في الشطر الثاني. (وكل معمر) في الشطر الاول يقابلها (وكل منيعة) في الشطر الثاني. (فالى مدى) في الشطر الاول يقابلها (تتدهور) في الشطر الثاني.

وفي البيت الثالث يحدث هذا التناظر (جبروته) تقابل (المتجبر) (الاعلى فلا) تقابل (شيء ولا) (نيرونه) تقابل (فرعونه).

وفي البيت الخامس يحدث هذا التناظر (يزري به المتحكمون) يقابلها (وتنال منه الحادثات) و (فيزدري) يقابلها (ويسخر)...

وهكذا يستمر الايقاع الداخلي يتولد من هذه الوحدات الصوتية المتناظرة المتوزعة في اشطار القصيدة، ولعل البيت السابع هو أكثر هذه الابيات وضوحا في هذا التقسيم والمقابلة اللذين وجدناهما عند المتنبي. وتكاد تفعيلات الكامل تضم هذه الوحدات دونما تفكك او تمزق. في الالفاظ. ان الشاعر في حقيقة الامر لا يعلم شيئا عن هذا التناظر والتقسيم خين يكتب قصيدته، «الا ان لديه احساسا بالايقاع وحس المبنى.. حتى ليكاد يقترب كثيرا من المقايسات التمثيلية بين الموسيقى والشعر..»[150] ولعل ما يؤكد هذا الراي طريقة كتابة الجواهري لقصائده، وقد نشر نموذجا من هذه الكتابة بخط يده في ديوانه الاخير (ايها الارق). فهو يكتب القصيدة على هذا الشكل:

مرحبا:
يا أيها الارق
فرشت انسا
لك الحدق

---

(١٤٩) من قصيدة (الى الشعب المصري) ـ المجموعة الشعرية الكاملة ج ٢ ص ١٩٩ .
(١٥٠) انظر : ت.س. اليوت ـ ماثيسن ص ٢٤٠ .

لك من عيني منطلق
اذ عيون الناس
تنطبق[151]

ونلمس من كتابة الشاعر للقصيدة انه يحس بنوع من الموسيقى الداخلية وحس الايقاع يملي عليه ان يكتب قصيدته بهذا الشكل.

٢ ـ الجناس: والجواهري يستخدم الجناس استخداما موفقا، وهو في شعره لم يعد حلية وزخرفة، بل مركزا موسيقيا في البيت يقابله مركز موسيقي آخر يضفيان على البيت تنغيما داخليا خاصا. من ذلك مثلا:

في حين ترهــق بالتعنــت شاعرا　　　يهـدي مواطنـه وتزهـــق كاتبا

ان كلمة (تزهق) في الشطر الثاني، لا شك قد اعادت الى ذهن القارىء صورة موسيقية لكلمة مرت به قبل قليل، وبهذا يكون الجناس قد ادى دوره في استرجاع وحدات موسيقية في ذهن القارىء. وهذا التجنيس مما يسمى بجناس التصحيف، ويسمى (تجنيس الصدر) حين تجيء كلمة في العجز من جنس حروف صدر البيت كما في قول الجواهري:

حفــت بمدرجــة الخطــوب ففاتها　　　شأن المجد من الشعــوب وفاقها

(ففاتها، فاقها) كلمتان اختلفتا بحرف واحد، ولعل التصنع واضح في البيت كله.

وقد يحدث الشاعر تجنيسه داخل الشطر الواحد كما في قوله:

ان الــذي الهــب الافــلاك مقوله　　　والدهر لا رغبا يرجــو ولا رهبا

ومثله:
والوحش يربض في الثنايــا منذرا　　　والموت جآر بهـــا زآر

و (جآر وزآر) جناس، اختلفا في حرف واحد. ومن الواضح ان الشاعر استخدم هذا التجنيس لغرض صوتي ولاضفاء هذه الصورة الرهيبة عن الموت، بينما لا نجد في البيت الذي سبقه اي جمال او دلالة ذات مغزى ما بين (رغبا ورهبا) عدا هذا الايقاع الموسيقي. ومما يستعمله الشاعر لاحداث الموسيقية والنغم في ابياته، نوع من العلاقة ما بين مفردة في صدر البيت واخرى في عجزه، وهو ما يسمى بـ(رد الصدر على العجز) كما في قول الجواهري:

ويسامـــر الدنيـــا فكل ضميمة　　　فيهـــا ندى من نشـــاه وسمر

(١٥١) « أيها الارق » ديوان الشاعر الاخير ١٩٧١ . انظر ص ١٣ مثلا . وقد طبع الديوان بكامله على الصورة التي كتبها الشاعر .

فان كلمة (سمر) في آخر البيت ترتبط معنويا وموسيقيا بكلمة (يسامر) التي جاءت في اوله. ومن ذلك قوله:

اويحـــره نبـــع الفخـــار يشقه ... في كل يوم منهـــم بحار

فلفظة (بحار) ترتبط بكلمة (بحره) والصورة كلها تتشكل من هذا الجو الذي يغمر البيت. واذا كانت الصورة في البيتين السابقين تفرض استخدام كلمة من جنس كلمة الصدر مع علاقة في (المناسبة)، فان الشاعر قد يتصنع هذه العلاقة ويفرضها فرضا:

كنا نشاجر حين نرحـل غاصبا ... اذ كان بـين الغاصبـين شجار

وكلمة (شجار) جاءت لترتبط بكلمة (نشاجر) ولعلنا نرى ان الشطر الثاني عبارة عن تقرير خبري اضافه الشاعر عنوة بدليل ان المعنى قد توقف وانتهى بنهاية الصدر.

وامثلة الجناس ورد الصدر على العجز كثيرة في شعر الجواهري:

٣ ـ التكرار : ومن الوسائل التي يستخدمها الجواهري في التشكيلات الصوتية داخل النسيج وسيلة (التكرار اللفظي). ان التكرار في استخدامه الجيد، (يمنح القصيدة تناسقا وتماثلا ممتازا)[١٥٢]. وهذا ما نجده في شعر الجواهري احيانا، ففي قصيدته (اتعلم ام انت لا تعلم)، والتي مرت بنا بعض مقاطعها، كرر الشاعر بعض الجمل والكلمات كقوله:

اتعلـــم ان جراح الشهيد ... تظـــل عن الثـــأر تستفهم
اتعلـــم ان جراح الشهيد ... مـــن الجـــوع تهضـــم ما تلهم

ان هذا التكرار الذي جاء في الشطر الاول من كل بيت قد ارتبط بشكل من اشكال المعنى في الشطر الثاني، ولكننا نحس من خلال هذا التكرار ان شيئا من توكيد الفكرة يريده الشاعر فضلا عن هذا الايقاع المنتظم الذي يتشكل نتيجة لاعادة الشطرة بكاملها ومثل هذا تلمسناه في قصيدته (اطبق دجى) حيث رأينا التكرار يساعد على ابراز التصاعد العاطفي في الابيات، كما يمنح ضغطا وتشديدا معينا لفكرة الشاعر. والجواهري يعنى بهذا التكرار عناية تخرج الظاهرة من منطق العفوية الى منطق الصنعة، بخاصة اذا تكررت الكلمة الواحدة، او الجملة عشرات المرات، فاذا نحن نحس بأن الشاعر قد استنفد طاقة هذه الكلمة، وخسر عنصر التغيير في الانتقال عنها الى غيرها. مثال ذلك ما نقرأه في قصيدة (تنويمة الجياع)، حيث يكسب التكرار المقطع الاول جاذبية

---

(١٥٢) M. Boulton, The Anatomy of Poetry P. 46.

خاصة وتناسقا، سواء في الايقاع الداخلي، او في التشديد على المعنى، يقول في هذا المقطع:

نامي جياع الشعب نامي حرستك آلهة الطعام
نامي فان لم تشبعي من يقظة فمن المنام
نامي على زبد الوعود يداف في عسل الكلام
نامي تزرك عرائس الاحلام في جنح الظلام

لقد تشبع ذهن المتلقي بصورة (النوم) وما يقابلها من صور متناقضة على حساب هذا النوم، وتأكدت له مرارة سخرية الشاعر واستنفدت كلمة (نامي) مؤثراتها الايقاعية في التكرار وفي المعنى الا ان الشاعر ـ وقد اعجب بهذه الظاهرة ـ يستمر في استخدام كلمة (نامي) اكثر من خمسين مرة، فأي قيمة فنية او صوتية تبقت لها؟ وما فائدة تفريعات المعاني وتكديس الصور الى حد (التخمة). ان الكلمة المكررة، في هذه القصيدة، وفي قصيدتي (ما تشاؤون) و (الى شباب مصر) تضع المتلقي في دائرة من الضيق والنفور حين يكتشف غرور الشاعر وهو يؤكد له استطاعته ان يشتق لهذه اللفظة الواحدة مئات المعاني التفصيلية، كما كان شعراء الفترة المظلمة يفعلون، وكأنه يستعرض امام قارئه لعبة الالفاظ ويشهد على ثرائه اللغوي.

٤ ـ توزيع الحروف ومشاكلتها: ان مما يبرز السمات الايقاعية في قصيدة الجواهري طريقته في توزيع الحروف المتشابهة في البيت كقوله:

باق وأعمار الطغاة قصار من سفر مجدك عاطر موار
رف الضمير عليه فهو منور طهرا كما يتفتح النوار

نلاحظ ان الشاعر كرر حرف الراء عشر مرات في البيتين. ان ذلك يعني شيئا ايقاعيا لموسيقى البيت، فضلا عن ان تردد الراء يعني ارتباط الحرف بصورة او بمعنى في لاوعي الشاعر. ونحن نفترض ان الراء تكررت في مطلع القصيدة وبهذه النسبة العالية، لارتباطها عند الشاعر باسم (كرامي) الشخصية الوطنية التي حركت في الشاعر موجة الانفعالات لكتابة قصيدته. ثم الا نجد نوعا من التنغيم في تكرار حرف القاف في الشطر الاول من البيت الاول (باق. قصار) ومثل ذلك حرف الهاء في البيت الثاني (عليه. فهو. طهرا)؟ لا شك ان الحرف حين يضغط عليه الشاعر في أماكن معينة من القصيدة، بترديد وتنظيم يمنحها الجرس الملائم الذي يضفي ايقاعا خاصا نحسه ولا ندرك فحواه.

ومن ذلك قول الجواهري:

واليوم والوحي الملقن واحد حجز توحد بيننا وحصار

تكررت الحاء خمس مرات في ثمان كلمات. لقد فصلت (الملقن) في الشطر الاول بين كلمتين جاء فيهما هذا الحرف، وهما (الوحي ـ واحد) وفي الشطر الثاني فصلت كلمة (بيننا) بين كلمتين اخريين دخلهما الحاء (توحد ـ حصار) ان هذا الترتيب في توزيع الحاء قد اكسب البيت نغما داخليا خاصا. ثم اليس لاستعمال هذا الحرف علاقة بأعماق الشاعر؟

نحن نفترض ان تكرار الحاء منطلق عند الشاعر من صورة (الحزن) او (المحنة) التي كان يعيشهما العراق. والامثلة شائعة في شعر الجواهري ونكتفي بهذا الشكل الاخير:

يقولـــون من هم أولاء الرعاع؟ فأفهمهـــم بدم من هم
وأفهمهـــم بدم انهم .عبيـــدك ان تدعهـــم يخدموا

لقد تكرر حرف الميم سبع مرات في كل بيت ونتساءل: هل حشد الشاعر كل هذه الميمات جزافا، ام ان صورة (الدم) هي التي دفعتها لتأخذ طريقها الى نسيج الشاعر؟

وقد يعمد الشاعر الى مشاكلة حرفين أو اكثر في أبياته، بحيث تتشكل هذه الحروف بطريقة تمنح البيت ايقاعا خاصا، من ذلك قوله:

فاذا به شبـــح تهـــدد أسه صحـف وتنسـف ركنـه اشعار

ان حرفي الشين والسين قد تعاقبا بطريقة خاصة في الكلمات (شبح. اسه. تنسف. اشعار). ونعني بطريقة خاصة، ان حرف الشين ربط طرفي البيت واستخدم الشاعر بين كلمتي (اسه وتنسف) حرفا جديدا مقاربا لحرف السين دفعا لتعاقبهما ولابراز نبر كل منهما منفصلا عن الآخر فجاء بلفظة (صحف) للفصل بين الحرفين المتماثلين.

والبيت التالي اكثر وُضوحا في تمثل هذه الظاهرة:

والكأس عادت كأس موت ينتشي زاهي الشباب بها ويمسح شاربا

لقد تكرر كل من السين والشين ثلاث مرات في البيت، لكن التناغم الصوتي الذي تخلل البيت جاء نتيجة لفصل السين في كلمة (كأس) الاولى عن الثانية بكلمة كل حروفها بعيدة عن مخرج السين (عادت). ثم فصل ما بين السين في (الكأس) الثانية والشين في (ينتشي) بكلمة (موت) وفصل ما بين (ينتشي) و(الشباب) بكلمة (زاهي) وحرف الزاي قريب في مخرجه من السين، فالشاعر حريص على التلوين، حتى اذا احس ان الحرفين قد اخذا حقهما من التفريق والمشاكلة طوال البيت جمعهما مرة واحدة فجاءا متعاقبين (يمسح شاربا) لتركيز هذا التشكيل ولتكثيف جرسهما عند النهاية. وبذلك تركت هذه الظاهرة

اثرها وساعدها الطباق ما بين (موت، الشباب) وعلاقة المناسبة ما بين (ينتشي ـ شاربا) في تجميل الصورة التي تخيلها الشاعر، ورفع مستواها الفني.

ومن أجمل الابيات التي وجدنا الشاعر قد افاد من ظاهرة التنغيم بمشاكلته الحروف ووضعها في نسق خاص قوله:

سالت لطافا به اصباحنا ومشت بـالمن تنطـف والسلـوى ليالينا

جاء حرف اللام ست مرات (سالت. لطافا. المن. السلوى. ليالينا) أما النون فقد جاء مكرراً اربع مرات، وسندرك السبب في هذا الاختلاف العددي بعد قليل، لقد جمع الشاعر في نهاية البيت (ليالينا) اللام والنون معا منهيا هذا التشكيل والتعاقب بين الحرفين. وقد فصل بينهما في هذه الكلمة بحرف (الياء) الذي هو بعيد عن مخرجهما. ولأن اللام أخف نبرا من حرف النون، فقد كرره مرتين ليحدث التناسب والتناسق الصوتي المطلوب.

ولو اعدنا النظر في البيت نفسه لوجدنا الشاعر قد استعمل حرفي الطاء والفاء في كل شطر من شطريه (لطافا ـ تنطف) وكذلك استعمل حرفي السين (سالت ـ سلوى) وهكذا تتجمع هذه الاستخدامات الصوتية في هذا البيت لتمنحه قيمة نغمية وايقاعية عالية.

على ان هذه الظاهرة تكاد تبلغ قمة الجمال الموسيقي حين تأتي عفوا وتطبعا، كما رأينا في البيت السابق، لكنها حين تكون شكلا من اشكال الصنعة فانها تبعثر ايقاع النغم في البيت، وأمثلة ذلك في شعر الجواهري ليست بالقليلة. وسنكتفي بايراد مثلين:

عريـــان من عقـــد النفوس عصـــلن فاستعصـــين حلا

لقد جاءت كلمة (حلا) نهاية للبيت، ولكنها ضيعت كل هذه السينات والنونات والعينات التي ترددت كثيرا في البيت، فاذا بالقارىء حين ينهي البيت يحس وكأن نبوا في نهاية البيت قد وقع، اذ أن الشاعر مهد بتشكيلات مختلفة من الحروف، لكن هذه الحروف لم تبلغ قمة تأثيرها لانها اسقطت من آخر البيت بشكل تعسفي.

ومن ذلك قول الشاعر:

تجشمـــت المســـالك في عسوف تجشمـــه سواك فمـــا استفادا

ان الذي يلفت النظر في هذا البيت ان حروف السين والشين والميم قد تناوحت فيه تناوحا موسيقيا جيدا وبنسب متساوية، لكن البيت يظل في وضع موسيقي غامض. ولعل السبب في ذلك يعود الى بروز حروف الدال رويا في البيت، بحيث

جاء غريبا في نبره، نابيا في تفرده لأن الشاعر لم يمهد له في كل حروف البيت بمشابه أو نظير.

ثالثا ــ الثراء اللغوي: وهذه سمة غالبة وطاغية في شعر الجواهري، لاسيما في مرحلة النضج حتى لقد بدا الشاعر في اواخر الاربعينيات وكأنه ورث التاريخ اللغوي للأمة كلها وامتلكه امتلاكا حقيقيا يتصرف به، باقتدار وتحكم مذهلين. ان القارىء يكتشف من النظرة الاولى لقصائد هذه المرحلة ما نعنيه بالثراء اللغوي، في المفردات والتراكيب والاستعمال حين تطول القصيدة وتطول حتى تملأ صفحات عديدة، ومع ذلك لا يحس قارئه ان الشاعر قد ادركه الوهن، او قصر نفسه فتخلخل نسيجه وانحدرت مفرداته، او انخفضت درجة الجزالة والعلو في لغته.

ان قراءات الشاعر في القديم ونظره المستديم في الموروث، قد انصهرا صهرا حتى باتت اللغة بين يديه مادة مطواعة، يألفها ويألف حتى حوشيها، ويتعامل معها وكأنها صارت جزءا منه. حتى ليبدو وكأن الموروث الفكري والوجداني للأمة قد استحال بين يدي الشاعر لغة ثرية ترفد قصيدته كلما اراد. ونرى في شعره كثيرا من الفاظ القرآن الكريم والحديث النبوي والامثال العربية واستعمالاتهم، حرص بعض الدارسين على تتبعها ورصدها في شعره[153].

ان الشاعر يكشف لنا عن مصادره الاساسية في اللغة حين يقول «...ان اديبا لم يحفظ البحتري وابا نواس وابن الرومي والمعري وابا تمام والمتنبي، او لم يدرس الجاحظ والاخطل وابن قتيبة وابن الاثير وابا الفرج ودعبلا والقرآن ونهج البلاغة لا يمكن ان يكون شاعرا ولا كاتبا ابدا، وان قرأ مليون رواية وكتاب اجنبي وان درس خمسين عاما اساليب الشعر والادب الغربي، وان استوعب كل النظريات وكل المبادىء والعقائد وان ألم بثقافات العالم...[154]».

ونحن نعلم ان الشاعر قد قرأ وحفظ كثيرا من هذا الموروث، ان لم يكن كله، واعجب به، كما اعجب باللغة تركيبا ومفردة وتمرس فيها وحفظ منها الكثير. ولقد كانت معاناته مع المفردة العربية معاناة غريبة تمثل ظاهرة متميزة في عصرنا هذا. يقول الشاعر عن هذه المعاناة مع المفردة العربية «... ان الكلمة الصالحة الباقية هي تجربة قاسية ومراس متمكن ومعاناة شاقة وادراك عميق وحس مرهف وهو الى ذلك كله قدرة على التحويل والتطوير وعلى المزاج، وعلى مماشاة المزيج، بحيث يبدو صرفا خالصا، انها قدرة على الخلق

(١٥٣) انظر مقالة ابراهيم السامرائي (الجواهري واللغة) في لغة الشعر بين جيلين ص ١١٣ ــ ١٢٦.

(١٥٤) مقالة الجواهري (المفردة حياة حافلة وليست حروفا) مجلة « الأديب العراقي » العدد الاول ١٦١

والابداع. هذا هوسر (الكلمة) ولنقل هذا هو السر في ان يكون الفرد منا اديبا او لا يكون ..»[155]

ولا شك ان رؤية الشاعر للغة وتشخيصه لمعاناتها تشخيص أصيل، فاذا ما اضفنا الى هذا كله تفاعله على هذا النحو مع واقع عصره وافكاره ومشاكله بوعي وفهم اذ يقول «... انكم اذ تحفظون ـ يقصد الموروث والشعر خاصة ـ فلا بد لكم ان تفهموا ما تحفظون، ثم لا بد لكم شئتم أم أبيتم ان تهضموا ما فهمتم، ثم لا بد لكم مع ذلك أن تتفتح امامكم آفاق الحياة فيما تهضمون، لا بد لكم ان تبدلوا كثيرا من مفاهيم الأمور والأشياء والاشخاص والجماعات على ضوء هذا الهضم الواسع العميق...»[156]

اذ ذاك ادركنا درجة النضج التي وصل اليها الجواهري ممثلا للاتجاه الكلاسي، فاذا «نحن نلمس احساس الشاعر بأسلافه، واحساسنا نحن بوجود من سبقوه خلف هذا الانتاج، تماما كما نحس بملامح الاجداد في شخص ما دون ان يطغى ذلك على فرديته او ذاتيته[157]». نجد هذه الملامح وذلك الاحساس في هذا الزخم القوي والشلال المنثال من الالفاظ والمترادفات وقد أخذت سمتها العالي، ونلمح بينها اللفظة، ذات الاستعمال القديم وقد سلكها الشاعر مسلكا جديدا بحيث باتت في نسيجه وقد أكسبت المعنى ثراء، من ذلك قوله عن عبد الناصر:

تنفس الصبح عن مصرية ولها ... في المهد شبل قبيل الزأر زآر
وانصاع يبري سيوف الهند لاهبة ... مهند يعربي الحد بتار
فذ عجيب له حدان: مؤتشب ... حلو، وحد كطعم الموت مرار
تغشى المشاكل متنيه فيحسمها ... لا حيث تطغى ولكن حيث يختار
ويمكر الثعلب الغاوي فيخدعه ... عن غيه حذق في الرشد مكار
عرق من الشعب لم ينبض بخائنة ... ولا التوى فيه اعلان واسرار

واذا ما راجعنا هذه الاستعمالات (شبل في المهد) (قبيل الزأر زآر) (يبري سيوف الهند) (مهند) (مؤتشب) فسنجد الشاعر وقد استخدمها من خلال نسيجه، فاذا نحن نتذكر المتنبي حين يتحدث عن سيف الدولة الحمداني وقد اراد الشاعر اثارة هذا المعنى في ذهن متلقيه. ولعلنا نرى في استعمال هذا التعبير التاريخي المترف (القصف) مما شاع في العصور العباسية وحضارتها اللاهية، ما يثيره في ذهن قارئه المعاصر، ليكشف الطاقة الموحية الكامنة فيه وقد جاء موقعه من القرينة (عرق من الشعب) دقيقا نفاذا. ومن أمثلة هذا

---

(١٥٥) المصدر السابق .

(١٥٦) المصدر السابق .

(١٥٧) يسمي اليوت هذه الظاهرة (المعنى التاريخي لفكرة التقاليد) ، انظر اليوت ـ فائق متى ص ٢٣ ـ ٢٤ .

الاستخدام للالفاظ استخداما حديثا قول الشاعر وقد صور جراح الشهيد تنطق و:

تصيح على المدقعين الجياع اريقوا دماءكم تطعموا
ويهتف بالنفر المهطعين اهينوا لئامكم تكرموا

فاذا كانت (المدقعين) شائعة في عصرنا فان (المهطعين) كلمة قاموسية قديمة، استخدمها الشاعر استخداما حديثا وجاءت القرينة في الشطر الثاني من البيت توضح معناها (اهينوا لئامكم تكرموا).

ويقول من القصيدة نفسها.

فقل للمقيم على ذلة هجينا يسخر أو يلجم
تقحم لعنت ازيز الرصاص وجرب من الحظ ما يقسم

فاذا بالكلمات (هجينا) و (يلجم) تحمل دلالاتها التاريخية، فليست الهجنة عند العرب القدامى مما يحمد للمرء، ولعله لا يصل الى مراتب السادة بين القوم، واذا (باللجم) للفرس الجامحة تعود ثانية ليوصف بها العراقي المعاصر وقد قيدت حرياته فهو ذليل. كما نحس بطاقة هذا التعبير (تقحم لعنت) وقبل ان يذهب ذهن متلقيه الى صورة المعارك القديمة يبادره الشاعر باستعمال القرينة مما يكشف حداثة المعنى بلفظ (ازيز الرصاص) واذا المعاني القديمة للالفاظ تلقي بظلالها وثقلها ودلالالتها على لغة الشاعر وتدخل في نسيجه الجديد.

ومثل ذلك قوله مصورا تضحيات الجيل الجديد في العراق:

يقرون جائعة البلاد نفوسهم فلها لحوم منهم وعظام
ويرون ضيفهم الكرامة تزدرى والحق يغصب والديار تضام

ونحس بلفظة (يقرون) شيئا من الغريب القديم، لكن استخدام الشاعر له استخداما حديثا خفف من قدمه ووضح معناه فالقرى عند الشباب الجديد بذل نفوسهم ودمائهم في سبيل حرية الوطن والمواطنين، وكان العربي يقري ضيفه، اما الضيف هنا فقد صار (الكرامة) و (الحق) و (الديار).

ونكتفي بالتمثيل لهذه الظاهرة، فننتقل الى ظاهرة اخرى تشير الى ثراء الشاعر اللغوي واقتداره. فالجواهري يحسن العثور على اللفظة (الثرية) والحية ذات الطاقة والاشعاع، بحيث تزيد من غنى البيت وتلقي ظلالها على نسيجه. يقول:

وصديقك القمر المدل بلطفه نشوان يصحو تارة ويغام

فلفظة (نشوان) وسعت من افق المعنى، فاذا بالصحو والغمام ليس من حركة الانواء والريح، وليس من اختيار القمر الواعي فيصحو تارة وينام، وانما من هذه النشوة التي انتابته لصداقته لك. وكأن هذه اللفظة قد ربطت بين صورة القمر وحركته.

ويقول الشاعر:

لكن بي جنفا عن وعـي فلسفة   تقضي بأن البرايـا صنفـت رتبا

فلقد جاءت (جنفا) – على شيء من غرابتها – وقد وضعها السياق في معناها الواضح، وكأن الشاعر اختارها وحدها، فلا يصلح للمعنى (بعدا) او (انحرافا) او (كرها) او (ضيقا) او (نفورا) او غيرها.

ومن اختيار الشاعر الدقيق، قوله يصف الدكتور طه حسين:

ويسامـر الدنيـا فكـل ضميمة   فيهـا ندى من ثنـاه وسمر

اختار الشاعر كلمة (يسامر) لتلقي بظلالها على كل شيء في هذا الكون (الدنيا، الورود المنداة) (السمر)، ولعل كلمة (يسامر) اكثر وقوعا وملاءمة للدكتور طه حسين بعمقه وفكره، وقدره، ترى لو اختار الشاعر لفظا آخر مثل (يحاكي) او (يروي) او (يحدث) وحتى (يناغي) لترك هذا الانطباع الجميل في نفس قارئه؟

وكما تشيع في شعر الجواهري هذه الظواهر الايجابية في لغته، فاننا نلمس ظواهر سلبية ايضا. وسنشير الى ظاهرتين اثنتين مكتفين بهما.

الاولى – ان الشاعر يفشل في استخدام اللفظة القاموسية القديمة استخداما حديثا في بعض الاحيان. واللفظة الغريبة القديمة اذا لم يستطع الشاعر ازالة غبارها، ووضعها في مكانها الدقيق بحيث تكشف عن طاقاتها المعطلة القرينة الذكية اصبحت هذه اللفظة عبئا ثقيلا باردا على المعنى، ووقفت جدارا خشنا امام تصور القارىء ومن ثم متابعة الشاعر والتعاطف معه.

يقول الجواهري.

ويـا ليـت بلـواك قب الصدور   ولعس الشفـاه وبيض الطلى

و(قب الصدور) و(لعس الشفاه) و(بيض الطلى) صفات للمرأة واعضائها؛ لكنها استعمالات قديمة لم يزد الشاعر عليها شيئا فجاءت دون ان يقيم بينها ما يوحي بجدتها، او تفجير طاقاتها. ومن هذا القاموس الغريب قوله:

يروح ينفـج عن حضنه   بدعـوى من الكلـم النافر

ويـكشف عن محـرب حارد   فيطـوي على خائـف حائر

افي الغنـم اشجـع من قسور   وفي الغـرم اجبـن من صافر

والالفاظ (ينفج) (محرب) (حارد) (قسور) (صافر) ظلت في استعمالها القديم وزادها عقما استعمال الشاعر لها، فلم يبعث فيها حياة او طاقة. ألم تجيء كلمة (صافر) في القديم بأجمل مما جاءت عند الجواهري حين قالت غزالة الخارجية تخاطب الحجاج:

أسد علي وفـي الحـروب نعامة   ربداء تهـرب من صفـير الصافر

ومن هنا نفهم لماذا تجيء دواوين الجواهري وهي تحمل في اسفل الصفحات شرحا لبعض الكلمات الحوشية والقاموسية. وتزيد هذه الشروح والتوضيحات كلما تقدم الزمن وبعد ما بين القارىء المعاصر وهذه الالفاظ القديمة.

والظاهرة السلبية الثانية التي نشير اليها في هذا الموضع، كثرة المترادفات في لغة الشاعر. ولعلها اثر من آثار الكلاسية حين يرصد الشاعر جزئيات الحديث ويعنى بالتفاصيل ويذكر مترادفات اللفظة حتى لا يترك مجالا للسؤال او الاستفسار. يقول الجواهري:[158]

ومشت في زحمـــة الموت على قــــدم لم تخش ميـــلا والتواءا

ويقول: واذا الطاغوت في اعراسه يمـــلأ الدنيـــا نحيبـــا وبكاءا

ويقول: فحملت البعث باليمنى لهم وعلى اليسرى هنـــاءا ورخاءا

ويقول :

ينشدون الناس احرارا وهم

ملأوا البيت عبيدا واماءا

ان الفرق ليس كبيرا جدا ما بين (الميل) و(الالتواء) وما بين (النحيب) و(البكاء) او بين (الهناء) و(الرخاء) او (العبيد) و(الاماء). واذا كان الشاعر يظن ان ذلك يعطي قارئه دلالة على ثرائه اللغوي وتمرسه بالمفردات، فانه يخسر قضية هامة وهي تشتت الصورة في ذهن متلقيها، بمعنى ان المفردة الواحدة اذا ما اضيفت الى ما يشابهها في المعنى، فان تركيز الصورة وتكثيفها يضيع كما يضيع معها عنصر المفاجأة الذي تحدثه العلاقة ما بين اللفظة واللفظة، فاذا ما جاءت هذه المترادفات قبل القافية كانت اساءتها للشاعر اشد واوقع، ذلك ان القافية هي (المحطة) الاخيرة في البيت العربي لتكامل المعنى، فاذا ما مر القارىء بمثيلتها في المعنى واكتمل في ذهنه ما يريده الشاعر، فانه يحس ان هذا الشاعر يلهو ويعبث بأحاسيسه ليس غير.

ويبقى ان نشير الى ان اقتدار الشاعر الجواهري من لغته قد دفعه احيانا الى الخروج على المألوف اللغوي، لا في استعمال المفردة وانما في صحة التراكيب والاشتقاق والقياس والتصريف، لكننا لم نجد لهذه الظاهرة - وهي ليست كبيرة - ما اغنى الشاعر به قصيدته او معناه، او دفعه عمق المعنى، او قوة التخيل الى هذا الخروج على المألوف، ولذا لا نجد ما يبرر بحث الظاهرة والاستشهاد لها.[159]

(٨)

رابعا - العناية باللوحة:

شعر الجواهري في مرحلة نضجه الفني لا تنقصه الصور على العكس من فترة البدايات الاولى للشاعر. ولعل بروز هذه الظاهرة، متأخرة، مما يثير الدهشة في نسيج شاعر ابتدأ محتذياً ومقلدا للتيار الكلاسي القديم.

وأول ما نلحظه في صورة الجواهري، انها تأتي من منطقة الوعي التام،

(١٥٨) من قصيدة (ستالينغراد) ، انظر المجموعة الكاملة ج ٢ ص ٦٧ .

(١٥٩) للاستفادة ، ينظر كتاب ابراهيم السامرائي (لغة الشعر بين جيلين) فقد تناول هذه الظاهرة وسجلها . ص ١٢٥ - ١٢٦ .

بمعنى ان المنطق يتحكم بالصورة ويحدد نطاقها قبل ان يسرقها الخيال كلية فتقع في الغموض.

يقول الشاعر يصف اخاه القتيل:

وربـــت خدا بمـــاء الشباب   يـــرف كمـــا نور البرعم

ان التشبيه بسيط وواضح ما بين (خدأ يرف بماء الشباب) و (يرف كما نور البرعم) وقد جمعت بينهما الاداة (كما) ، وكل صورة منهما خيالها بصري، اذ استعار الشاعر للخد صفة الرفيف، واستعار للبرعم صفة التنور، وعلى هذا تجري صور الشاعر:

يا مصر تستبـق الدهـور وتعثر   والنيـلُ يزخـــر والمسلـــة تزهر

(الدهور تستبق وتعثر) و (المسلة تزهر) استعارتان واضحتان في كل منهما مفاجأة جميلة. الا ان الملاحظ في اغلب صور الشاعر ان الصورة لا تتعدى تشبيه المحسوس بالمحسوس:

هذا الصعيد مشت عليه مواكب   للدهـر مثقلـــة الخطـــى تتبختر

(مواكب الدهر تمشي). ان الشاعر يضيق بالمعنويات كثيرا، لانها لا تحقق له محسوسات في واقعه، فهو يقول عن (الخلود) مثلا «اني اتمنى ان يتحقق الخلود المادي المحسوس»[١٦٠]هل هذه الظاهرة هي الطاغيـة على صور الجواهري؟

الواقع من خلال قصائده نجد شيئا من استعارة المعنوي للمادي.

وتمـــورت حبـــات رملك بينها   رفـق الدهـــور وعنفهـــا يتمور

فاذا كانت (تمورت حبات الرمل) من النوع الاول فان (رفق الدهور) و (عنفها) ليس من هذا النوع. ولعل اجود صور الشاعر حين يخلط الاثنين فيوفق في استخدام صور المعنوي والمادي باقامة علاقات متبادلة بينهما.

هذا الشباب ومن سنـــاك رفيفه   مجـــد البـــلاد به يرف ذوائبا

لقد ابتدأت الصورة باضافة (السنا) لـ (المخاطب)، ثم باضافة (الرفيف) للسنا ثم اضافة (الرفيف) مرة اخرى لمجد البلاد. ولعلنا نحس هذا التداخل والتقاط الصور ما يضفي على نسيج القصيدة العام جمالا وحيوية، اضافة الى تحريك خيال القارىء ومشاعره، ولعل من ابرز خصائص الصورة الشعرية انها «تنتشل الانسان من التجريدات وترجعه باستمرار الى امكانيات الاحساس بالحياة بطريقة معقولة»[١٦١].

---

(١٦٠) الجواهري يكشف وثائقه كاملة ـ مجلة الكلمة ـ العدد الثاني (اذار) ١٩٧٧ .

(١٦١)

L.C. Knights, Poetry : Politics and The English Tradition. London, 1954. P. 27.

لكن الشاعر، على ما يبدو، لا يترك لهذا التداخل والاشتباك في الصور يأخذ مجراه في قصائده، خوفا من مغبة اطلاق عنان الخيال ليتحكم بالصور، لذلك سرعان ما يتدخل العقل الواعي ليضع الامور في نصابها ويعطي الصور علاقاتها المنطقية المعقولة. يقول الشاعر عن هذه الحالة «عندما ادخل اي موضوع تجيش نفسي جيشانا فظيعا متراكما متشابكا، فانا امين في خلع هذا التشابك في كل قصيدة دون تخطيط او تصميم[162]» لذلك تبرز بوضوح عملية «التنظيم الصناعي التام الوعي» عند الشاعر، فاذا به معني بتفصيل الصورة، لا يتركها مختصرة مركزة تثير ايحاءاتها في المتلقي. ان الشاعر يؤكد هذه الحالة«.. اقف عندها طويلا فلا احب ان تروح (تهرب) مني ولا اريد ان يبقى منها شيء، احس بألم نفسي اذا بقي منها شيء. اني لا انتقل من صورة الى اخرى قبل ان انتهي من الاولى لاني اشعر اني اذا تركت صورة تروح مني»[163]

ومن هنا تجيء تفاصيل الصورة وعلاقاتها:

وذكا به وهــج الابــاء فرده   وقـدا يشـب كمـا تشـب النار

وهج الاباء (ذكا) ثم هذا الوهج (رده وقدا) وهذا الوقد (يشب) مثلما (تشب النار). واكثر من ذلك:

والمجد ان يحميك مجـدك وحده   في النـاس لا شرط ولا انصار
والمجد ان تهـدي حياتـك كلها   في النـاس لا برم ولا إقتـار

فاذا كانت صورة (مجدك يحميك) مكثفة مختصرة، فان الشاعر يتدخل بوعيه ليضيف اليها (وحده) (لا شرط، لا انصار) واذا كانت صورة (تهدي حياتك) قد احكمها الخيال فان وعي الشاعر يتدخل ليزيد التفاصيل (كلها، لا برم، لا إقتـار).

ان هذا التفصيل في الصورة وبروز العنصر الواعي في اقامتها قد يكون من خصائص العقل الكلاسي وعمله، أليس «العقل الكامل يأبى كل تطرف[164]» وان (الخيال هو الجانب الخادع في النفس، الذي يقود الى الخطأ والزلل كما يقول باسكال)[165]

لكن هذه التفاصيل اذا ما تجمعت وتطورت وتلاحمت فيما بينها برباط يشد الصور وينسقها، فانها تتحول الى لوحة غنية تثري القصيدة وترفع من مستواها الفني. والجواهري يفعل ذلك احيانا في شعره:

---

(١٦٢) مجلة الكلمة ـ بغداد . العدد الثاني . آذار ١٩٧٢ ص ٤٦ .
(١٦٣) المصدر السابق ص ٤٧ .
(١٦٤) الرومانتيكية ـ محمد غنيمي هلال ص ٥ .
(١٦٥) المصدر السابق ص ٤ .

اتعلـــم ام انـــت لا تعلم ... بـــأن جراح الشهيـــد فم
فم ليس كالمدعـــي قولة ... وليس كآخـــر يسترحم
يصيـــح على المدقعـــين الجياع ... اريقـــوا دمـــاءكم تطعموا
ويهتـــف بالنفـــر المطعين ... اهينـــوا لئامـــكم تكرموا

والملاحظ على هذه اللوحة ان مركز التداعي فيها صورة (جراح الشهيد التي تحولت الى فم) كما نلاحظ ان هذا التداعي جاء محكما وترك تأثيره على الاشياء بعموميتها فأحدث هذا التأثير الشعري. [١٦٦]

واجمل من هذه اللوحة قوله:

بغداد كان المجـد عنـدك قينة ... تلهـو وعـودا يستحـث الضاربا
وزقـــاق خمـــر تستجـد مساحبا ... وهشيـــم ريحـــان يذرى جانبا
والجسر تمنحه العيـون من المها ... في الناسبـين وشائجـــا ومناسبا

(فبغداد) كانت هي نقطة تداعي الصور عند الشاعر، تاريخها ومجدها وحضارتها وترفها كلها صدرت من هذه النقطة وانثالت الصور وتفصيلاتها.

وقد تأخذ اللوحة اوسع المدى في قصيدة الشاعر حتى تتجاوز الابيات القليلة الى تشكيل مقطع بكامله، تعمل فيه اللغة عملها وتلتحم الصورة بالصورة وتتولد الفكرة من الفكرة وترش الحركة وتوزع العواطف توزيعا جميلا، وتأخذ هذه الصور بعضها ببعض حتى ينتهي مقطع القصيدة:

أنبيـك عن شر الطغـــام نكاية ... بالمؤثريـــن ضميرهـــم والواجبا
لقد ابتلـوا بي صاعقـا متلهبا ... وقد ابتليـت بهـم جهامـا كاذبا
حشـدوا علي المغريـــات مسيلة ... صغـر العـاب الارذلـــين رغائبا
وبتلكم الخلـوات تمســخ عندها ... تلـع الرقـاب من الظبـاء ثعّالبا
ظنـــا بأن يدي تمـــد لتشتري ... سقط المتـاع وانـا ابيـع مواهبا
وبأن يروح وراء ظهـري موطن ... اسمنـت نحـــرا عنـــده وترائبا
حتـــى اذا عجمـوا قنـــاة مرة ... شوكاء تدمـي من اتاهـا حاطبا
واستيأسوا منها ومـن متخشب ... عنتا كصل الرمـل ينفـخ غاضبا
حتـى اذا الجنـدي شد حزامه ... ورأى الفضيلـة ان يظـل محاربا
حشدوا عليه الجوع ينشب نابه ... في جلـد ارقـط لا يبـالي ناشبا
يتبجحـــون بأن موجـــا طاغيا ... سـدوا عليـه منافـــذا ومساربا
كذبوا فملء فم الزمان قصائدي ... ابـدا تجـوب مشارقـــا ومغاربا

---

(١٦٦) لتوضيح هذا المفهوم The use of association في القصيدة ينظر: M. Boulton, The Anatomy of Poetry, PP : 117-118.

تستل من اظفارهـم وتحـط من	اقدارهـم وتثـل مجـدا كاذبا
انا حتفهم ألـج البيـوت عليهم	إغري الوليد بشتمهم والحاجبا[١٦٧]

... وتستمر اللوحة حتى تصل نهايتها بعد اربعة وعشرين بيتا لتبدأ لوحة ثانية. ان العناصر الاساسية لهذه اللوحة ثلاثة:

العنصر الاول ـ شر الطغام (رجال الحكم)، وهو نقطة التداعي والخط الافقي من اللوحة.

العنصر الثاني ـ الشاعر وهو الخط الموازي للخط الأول في اللوحة.

العنصر الثالث ـ حركة التناقض المستمرة بين الخطين.

لقد استخدم الشاعر مجموعة من الأدوات والمواد لرسم هذه اللوحة. أولها استعمال الشاعر (الحال) استعمالا ذكيا يلتقطه ليتمم به الخطوط الداخلية والتفصيلية من ذلك (صاعقا. جهاما. مسيلة. مالئا. عنتا). ومن الادوات التي استخدمها لاحداث التناظر في المعاني والصور هذا الطباق (صاعقا متلهبا ـ جهاما كاذبا) (الظباء ـ ثعالب) (تشتري ـ تبيع) (سنقط المتاع ـ مواهب) (مشارقا ـ مغاربا)، ان الطباق لم يستعمله الشاعر باعتباره حلية لزخرفة القصيدة وانما قام الطباق بدور اساسي في الصور التي جاءت معبرة عن التناقض الحاد بين العنصر الأول والعنصر الثاني في اللوحة.

أما الافعال فقد قامت بالقسط الأوفر من الحركة ولنلاحظ هذا البيت:

تستل من اظفارهـم وتحـط من	اقدارهم وتثل مجدا كاذبا

فالأفعال الثلاثة فيه، لحقت الشدة احد حروفها فقامت بهذه النبرة القوية المعبرة عن الرد النفسي للشاعر، فضلا عما قام به جناس الفعلين (تستل وتثل).

ولعل أجمل افعال اللوحة (الج) و(أغري) فقد انتقاهما الشاعـر مضارعين للدلالة على الاستمرارية والمعاصرة، ولعل هذين الفعلين يمكّنان القارىء من تصور الشاعر وهو يهاجم هؤلاء الحكام في بيوتهم والجأ عليهم دون استئذان، وما يحدثه ذلك فيهم من رعب واضطراب دون أن يتمكنوا من رد صوت قصائده التي تدخل عليهم بعنف.

اما الفعل (اغري) فلا يمكن أن يقوم مكانه فعل آخر والا لفسدت الصورة. ان الشاعر يتعامل مع (غلام) فهو يغريه ويلاعبه، لا يلقي عليه محاضرة في الوعي الطبقي أو درسا في الوطنية. ان الاغراء عملية يتقنها

١٦٧ـ من قصيدته (الوتري) انظرها (المجموعة الشعرية الكاملة) ج ١ ص ٨٩ .

الشاعر فيما يبدو، يغري النشء الجديد في العراق، كما يغري حجاب هؤلاء المتسلطين بشتمهم ومهاجمتهم.

وقد استخدم الشاعر مجموعة من الادوات للحام الخطوط التفصيلية والحركة كلها بقاع اللوحة، من جملتها (الواو) العاطفة و(حتى) و(الباء) و(لقد) ولعل اجمل هذه الادوات استخدام الفعل (ظنا) بعد ابيات ثلاثة ليرسم صورة أخرى بعدها.

ويمكننا ان نلخص عملية تركيب لوحة الجواهري وتدرجه في رسمها في ثلاث سمات نلخصها في لوحاته الجياد:

١ ـ اختيار نقطة تداعي معينة تمثل بؤرة اللوحة وعمقها البعيد، تحتشد فيها احاسيس الشاعر وخياله فتجيء مركزة في مطلع اللوحة عادة، كما في اختياره (صورة بغداد) في العصر العباسي، وكما في اللوحة الاولى من قصيدته الشهيرة (يوم التتويج)[١٦٨] التي قالها في مناسبة تتويج فيصل الثاني، وقد استغرقه (ربيع) (المناسبة) و (ربيع) عمر الملك، فاتخذ من (الربيع) بؤرة اللوحة قائلا في أول بيت من القصيدة:

ته يا ربيع بزهرك العطــر الندي	وبصنــوك الزاهــي ربيــع المولد

٢ ـ ثم تجيء حركة التصاعد بعد نقطة التداعي، فاذا بالتفاصيل تقوم بعملية حشد كبيرة تدل على هذه الحركة اولا، ثم تتشكل مادة اللوحة وجسمها ثانيا بمجموعة من الصور الصغيرة والالوان والاضواء واختيار (الأفعال) و(الاحوال) في توزيعات وتشابك دون تكديس.

٣ ـ والعنصر الثالث وهو الذي يكون مع نقطة التداعي هيكل اللوحة العام. ونعني به عنصر التضاد، او الصراع. قد يمثل الشاعر أحد طرفي هذا التضاد كما مر بنا في قصيدته (الوتري)، او أن يضفي الشاعر على العناصر الخارجية حركة تضاد وتناقض بقصد اظهار قوة الحركة، وإلفات النظر، وادهاش القارىء، واحداث الروعة كالذي جاءت عليه اللوحة الاولى في (يوم التتويج) فقد احدث التضاد بين (الربيع) في الطبيعة، والربيع (الملك) فقال بعد البيت الأول مباشرة:

باه السمــا ونجومهــا بمشعشع	عريان من نجــم الربــى المتوقد
واثب بما غمر البطاح من الشذا	بيض الايــادي للغمــام الاسود
ارها جمال الارض في هذا الندى	الق السنا وجــلال هذا المنتدى

---

(١٦٨) انظر القصيدة في (شعراء العراق المعاصرون) غازي عبد الحميد الكنين ج ١ ـ بغداد ١٩٥٧ ص ٥٠

والبس لزرقتها البهية خضرة هي من شعار ولاة عهد محمد
فاذا زهت بمجرها فانهد لها بمجر سؤدد هاشم والمحتد
واذا رمتك بفرقد فتحدها من طلعة الملك الأغر بفرقد

ان اللوحة ظاهرة ملحوظة في شعر الجواهري، الا أن الملاحظ ايضا ان احتشاد الشاعر لخلق اللوحات الجميلة لا يتوافر دائما، فقد نقع احيانا على لوحات لها قسط وافر من الرداءة والعقم والبرودة، فلن نجد فيها سوى اصداء لصوت الشاعر الواعظ ولألفاظ قاموسية ماتت منذ مئات السنين، ونقرأ بعد ذلك نثرا باردا ينهض اعياء ليلحق بالقافية:

سيرى الذين تدثروا وتزملوا وتجلببوا
وتحدثوا نزرا كمعزاة بجدب تحلب
وتنادروا همأ كما ناغى جنيدب جندب
خطواتهم وشفاههم ورؤوسهم تترتب
نسقا كما الآجر صففه صناع مدرب
ان الحياة سريعة وجريئة لا تغلب[١٦٩]

صور خاصة –

ان تأمل شعر الجواهري منذ بدايته حتى منتصف الخمسينيات أوصلنا الى أن هناك بعض الصور ظلت قابعة في منطقة اللاوعي عند الشاعر، تبرز الى السطح متشكلة عبر خياله في كل مناسبة موائمة. من تلك الصور المتكررة صورة (الدم) وهي من أكثر الصور بروزا عند الجواهري. ومثلها صورة (الماء) وأقل منهما صورة (الشجر) ثم صورة رابعة هي صورة (الافق) وخامسة صورة (الشهيد). وسنكتفي بتتبع صورة (الدم) لشيوعها في قصائد الشاعر أولا ولانها أكثر ارتباطا بفترة نضجه الفني ثانيا.

ان ما يقوله (ستيفن اولمان) عن الصورة المتكررة عند الاديب من أنها (ترتد الى بعض التجارب الشخصية المؤلمة التي لا يستطيع الكاتب التخلص منها)[١٧٠] يكاد يشخص حالة الجواهري تماما. فلقد عاصر الشاعر جملة من احداث الوطن سالت فيها الدماء. مذ كان صبيا شهد تمرد مدينته ضد العثمانيين ثم الانكليز، ثم ثورة العشرين، ثم في بغداد شاهد احداث الوطن كله من انقلابات عسكرية ومظاهرات كانت الدماء فيها تسيل الى ان سقط اخوه مضرجا بدمه في احداث الوثبة عام ١٩٤٨ ولمس دماءه بيديه وهي تنزف.

---

(١٦٩) من قصيدة « أمم تجد وتلعب » . المجموعة الكاملة ج ٢ ص ٢٧ .

(١٧٠) انظر (الاسلوب والشخصية) ستيفن اولمان – ترجمة جابر عصفور . المجلة . اغسطس العدد ١٧٦ ص ٤٨ .

وهكذا تكدست صور (الدم) في أعماق الشاعر عشرات السنين وعبرت منطقة الوعي الى اللاوعي واستقرت. ولكن كيف خرجت هذه الصورة الى حرفية الشعر واستخدمت في النسيج؟

اذا حاولنا رصدها من البداية تطالعنا الصورة الاولى في ثورة العشرين:

اديرت كؤوس من دماء بريئة　　　عليها من الدمع المذال دموع[١٧١]

ليس فيها سوى التقليد، ولعلها تفقد حيويتها وتسقط في الجمود حين يحاول الشاعر ان يجمع بين (الدمع) و(الدم) في صورة كأس على هذا النحو (دمع فوق الدم).

ثم يتخذ الدم صفة التشخيص فهو ذو حركة وفاعلية وصفاته معظمها حسية، وما يشبه به حسي ايضا:

اذا لم ترضـه منهـا سطور　　　تولـت محوهـا فيهـا الدماء[١٧٢]

وتتكدس صورة الدم الفاعل:

ان هذا الصراع - يا دم - بين الشعب والظلم قد اطلت الصراعا[١٧٣]

وفي هذه الصورة ملمح ذكي يدركه المتلقي بتداعي المعاني في الذهن. لا سيما وان الاستعارة العادية تكون قد أخذت مكانها عند المتلقي، فان الشاعر يومىء الى أن الصراع موجود في الدم الذي بيده تقرير النهاية المحتومة، بمعنى ان الدم في اعماق المتصارعين (الشعب - الظلم) لم تتحرك هذه الدماء بالقدر الكافي لينتهي هذا الصراع.

وتتكرر صور الدم الفاعل، واغلبها يستعمل الدم استعمالا حقيقيا:

وقـد تسيـل دمـاء جمـة هدرا　　　وقد يقدر من دون الدماء دم[١٧٤]

....

ولـو كدميهمـا سالـت دماء　　　محرمـة لما رأت انقلابا[١٧٥]

وقد يدخل على الاستعمال الحقيقي اضافة تمنح الصورة شيئا من الحيوية كما في قوله:

دم الاخويـن في الكفنـين يغلي　　　خطـاب لو وعـى قوم خطابا

ان (غليان الدم) صورة تقليدية موروثة لا جديد فيها، الا أن استعمال لفظ (الكفنين) والحاق حركتهما بالخطاب منح الصورة قسطا من الحيوية.

---

(١٧١) الديوان ١٩٢٨ ص ٥٢ .

(١٧٢) الديوان ١٩٣٥ ص ٩٣ .

(١٧٣) الديوان ١٩٣٥ ص ٩٩ .

(١٧٤) الديوان ١٩٣٥ ص ١٣٢ .

(١٧٥) المصدر السابق ١٣٦ .

وأوصاف الدم كثيرة (المهدور)(المطلول) (المحرم) (العربي) (الضائع) (المعق)... الخ.

وحين يتقدم الشاعر نحو النضج تختفي تلك الاوصاف، وتأخذ صورة الدم علاقات جديدة استعارة وتشبيها، وان كان المظهر العقلي واضحا. يقول من قصيدة (الوتري):

غادي الحيا تلك القبور وان غدت   بالناضحات من الدماء عواشبا[176]

ان (الدم) يتوسط العلاقة الدقيقة التي يريد الشاعر اقامتها ما بين (القبور) و(ازدهار القبور)، فلا يجد سوى الدم عشبا ينبت فوق تلك القبور. وصورة (الدمع المعشب) أكثر غنى من صورة (القبور المعشبة بالخضرة نتيجة سقيها بالدم). ان هذه الصورة جاءت بعد تطور في خيال الشاعر من صورة سبقتها بسنوات حيث اراد المعنى الثاني حين ترتوي الأرض بالدم فتخضر:

الارض بالـدم ترتـوي عن دمنة   وتمجـه عن روضـة معطار[177]

وتبرز قصيدة الشاعر المعروفة (اتعلم ام انت لا تعلم)[178] في هذا الموضع بين كل قصائده تحمل اسماء الدم وملامحه وصفاته ورائحته وحركته وتشكله حتى ليمكننا ان نسميها (قصيدة الدم) كتبها الشاعر على اثر مقتل اخيه ومعايشته لتجربة نزفه حتى الموت. لقد تكررت لفظة (الدم) وحدها خمس عشرة مرة في هذه القصيدة، وأكثر من ذلك نرى الشاعر – دون ان يعي – وقد رش حرفي (الدال) و (الميم) على كل اسطر القصيدة. يبدأها الشاعر بهذه الصورة المتشكلة من عنصري (الجرح والدم).

اتعلـم أم انـت لا تعلم   بـأن جراح الشهيـد فم
فم ليس كالمدعـي قولة   وليس كآخـر يسترحم
يصيـح على المدقعـين الجياع   اريقـوا دمـاءكم تطعموا

لقد أقام الشاعر علاقة جديدة بين (الجرح – وقد اتخذ شكل الفم المنادي) وبين (الدم – عصب حياة هؤلاء الناس المستذلين). ان هذه العلاقة لم تأت من منطقة الوعي هذه المرة، اذا ابتدأ عنصر الابداع يتدخل ليخلق الصورة، وتجيء بعدها هذه الصورة العجيبة:

ارى افقـا بنجيـع الدماء   تنـور واختفـت الانجم
وحبـلا من الارض يرقـى به   كمـا قذف الصاعـد السلم

---

(١٧٦) المجموعة الكاملة ج ١ ص ٩١ .
(١٧٧) المصدر نفسه ج ٢ ص ٣٧ .
(١٧٨) المصدر نفسه ج ١ ص ٢١١ .

مرة أخرى تخلص الصورة من التحكم العقلي ويبدأ عنصر التخييل القوي يأخذ مجراه الى النسيج، فاذا بالأفق قد (تنور بالدم) و (اختفت الانجم). انها صورة الدم وقد غطى الوجود كله بعد ان غطى ارض الشاعر ووعيه، فلم تبقَ الا ان تندفع صور اللاوعي.. وهكذا يلف الدم الكون امام الشاعر وقد اضاءت حمرته سواد الليل ونورته وارتبطت الارض بالسماء بهذا الحبل الدموي العجيب.

واذا كان الشاعر قد انهى قصيدته بكلمة الدم دون ان يعي فقال:

اسالــت ثراك دمــوع الشباب ونــور منــك الضريــح الدم

فان تحكم الوعي بالصور، يعود مرة ثانية، في قصيدة اخــرى تعقــب تلك القصيدة فاذا (الدم) يأخذ صورةالوسام:
حملوا الرصاص على الصدور وأوغلوا
فعلى الصدور من الدماء وسام ١٧٩

عاد الشاعر يصف الدم بالمحسوس، ويعطيه صفة (الثابت). ولا يقتنع الشاعر بهذه الصورة نهاية للدم فيقدمه في علاقة مثيرة بين (الحياة والدم):

فالشــكل والعيش الســـوي سوية ودم الضحايا والحيــاة توأم ١٨٠

وهنا تتشابك الصور. المعنوي بالمادي. والمفاجأة تجيء من تصور (الحياة) بمعنويتها و (دم الضحايا) بماديته وقد اتخذا شكل التوأم لا ينفصلان في علاقة جدلية: ان الحياة تبعث حين تسيل دماء الضحايا في ترابط عضوي. ولعل هذه أجمل صور الجواهري الشعرية في هذا المجال.

(٩)

يهمنا أخيرا ان نتبين مكانة الجواهري ونشخص موقعه في الاتجاه الكلاسي، بعد أن استعرضنا شعره بالدرس والتحليل في مراحله الفنية الثلاثة. لقد وجدنا الشاعر في مطلع حياته يحفظ القديم ويتمسك به، ويتعامل معه احتذاء ومحاكاة وصنعة تبلغ حدود التقديس في الصور والتراكيب والاوزان والقوافي، وفي فهمه للشعر. الانفعال العاطفي يرتد الى المخزون الثقافي عنده وقلما يستخدم تخيله. والمؤثر عام سواء أكان شخصا أم طبيعة، والانفصام قائم ما بين المؤثر والشاعر.

ووجدنا الشاعر يلهج بالحكمة وهو ابن العشرين، واذا بهذه العقلانية

---

(١٧٩) من قصيدة (يوم الشهيد) . انظر المجموعة الكاملة ج ١ ص ١٨٤ .

(١٨٠) القصيدة نفسها . وقد كتبها الشاعر بمناسبة مرور اربعين يوما على استشهاد اخيه .

تلقي آثارها على نسيج الشاعر وعقله، فهو معني بالتفاصيل والجزئيات يحصيها ويعدها، وان تراكمت الصور وتكدست. كل تلك الملامح تصنف الشاعر في صفوف الاتجاه الكلاسي. وهو حريص على هذا الانتساب فنماذجه الحية كانت متمثلة في الرصافي والزهاوي والشبيبي وشوقي «... كانت أول مطامحي.. ان أكون مثل الشبيبي... وانتقلت بطموحي خارج النجف، اريد أن أكون مثل الرصافي واحسن منه، ثم مثل شوقي واحسن منه: الرصافي لشهرته، وشوقي كشعر لفنه»[181] تلك كانت البداية.

ثم جاءت سنوات الثلاثينيات، فاذا نحن نلمس اضطرابا عنيفا في قيم الشاعر ومواقفه وأحاسيسه، ونحس بانكسار حاد في منظور الخصائص الكلاسية:

١ ــ الحكمة من خلال مثالية القيم تحولت الى انانية وتفرد شخصي ونظرة الى الواقع من خلال منفعة ذاتية احيانا.

٢ ــ الموقف الاخلاقي وتمثله بالبحث عن الحقيقة، وتصوير الجمال والكمال في الوجود والاخلاق، تحول الى موقف متمرد على قيم المجتمع ومواصفاتها الاخلاقية. فالشاعر في مجموعة من قصائده (جربيني وامثالها) يكشف لأول مرة في الشعر العراقي عن أحاسيس ومشاعر جنسية ملتهبة، مصورا دعوة ابيقورية واضحة لارتشاف الملذات والتعبير عنها، والانغماس في الجانب المظلم من واقع مجتمعه.

٣ ــ وكان نتيجة ذلك أن نظرته (للمثال) قد اهتزت، فاذا بظاهرة احتذاء نموذج القصيدة التقليدي تخف، ونلمس في قصائده الجديدة بعدا عن النموذج، ونثرية بارزة وانحدارا في الصور القليلة وركة ومباشرة في استعمال اللغة. على الرغم من بقاء الشاعر مخلصا في نظرته للاتجاه الكلاسي، سواء في احتذاء قصائد معاصريه وتقليدهم، او في حرصه على اثباته بعض قصائد المرحلة الأولى في ديوان المرحلة الثانية.

لقد كانت فترة الاضطراب ليست في افكار الشاعر فحسب، وانما في حرفيته وفنه ايضا. ولقد كان من الممكن جدا أن يتطور الجواهري انطلاقا من تعامله مع المرأة والحب وفي تلمس اللذة والحسية الى شاعر رومانسي ينظر الى الوجود من خلال عالمه الذاتي واحزان مثاليته المحطمة. او يسقط في وحل المباشرة وشراك الشعارات السياسية وتضمحل خبرته وبذلك ينتهي شاعرا سياسيا رديئا يقلد الرصافي في أحسن الأحوال.

---

(١٨١) مجلة الكلمة ــ بغداد . العدد الثاني ــ اذار ١٩٧٢ ص ٣٥ .

تلقي آثارها على نسيج الشاعر وعقله، فهو معني بالتفاصيل والجزئيات يحصيها ويعدها، وان تراكمت الصور وتكدست. كل تلك الملامح تصنف الشاعر في صفوف الاتجاه الكلاسي. وهو حريص على هذا الانتساب فنماذجه الحية كانت متمثلة في الرصافي والزهاوي والشبيبي وشوقي «... كانت أول مطامحي.. ان أكون مثل الشبيبي... وانتقلت بطموحي خارج النجف، اريد أن أكون مثل الرصافي واحسن منه، ثم مثل شوقي واحسن منه: الرصافي لشهرته، وشوقي كشعر لفنه»[181] تلك كانت البداية.

ثم جاءت سنوات الثلاثينيات، فاذا نحن نلمس اضطرابا عنيفا في قيم الشاعر ومواقفه وأحاسيسه، ونحس بانكسار حاد في منظور الخصائص الكلاسية:

١ ــ الحكمة من خلال مثالية القيم تحولت الى انانية وتفرد شخصي ونظرة الى الواقع من خلال منفعة ذاتية احيانا.

٢ ــ الموقف الاخلاقي وتمثله بالبحث عن الحقيقة، وتصوير الجمال والكمال في الوجود والاخلاق، تحول الى موقف متمرد على قيم المجتمع ومواصفاتها الاخلاقية. فالشاعر في مجموعة من قصائده (جربيني وامثالها) يكشف لأول مرة في الشعر العراقي عن أحاسيس ومشاعر جنسية ملتهبة، مصورا دعوة ابيقورية واضحة لارتشاف الملذات والتعبير عنها، والانغماس في الجانب المظلم من واقع مجتمعه.

٣ ــ وكان نتيجة ذلك أن نظرته (للمثال) قد اهتزت، فاذا بظاهرة احتذاء نموذج القصيدة التقليدي تخف، ونلمس في قصائده الجديدة بعدا عن النموذج، ونثرية بارزة وانحدارا في الصور القليلة وركة ومباشرة في استعمال اللغة. على الرغم من بقاء الشاعر مخلصا في نظرته للاتجاه الكلاسي، سواء في احتذاء قصائد معاصريه وتقليدهم، او في حرصه على اثباته بعض قصائد المرحلة الأولى في ديوان المرحلة الثانية.

لقد كانت فترة الاضطراب ليست في افكار الشاعر فحسب، وانما في حرفيته وفنه ايضا. ولقد كان من الممكن جدا أن يتطور الجواهري انطلاقا من تعامله مع المرأة والحب وفي تلمس اللذة والحسية الى شاعر رومانسي ينظر الى الوجود من خلال عالمه الذاتي واحزان مثاليته المحطمة. او يسقط في وحل المباشرة وشراك الشعارات السياسية وتضمحل خبرته وبذلك ينتهي شاعرا سياسيا رديئا يقلد الرصافي في أحسن الأحوال.

---

(١٨١) مجلة الكلمة ــ بغداد . العدد الثاني ــ آذار ١٩٧٢ ص ٣٥ .

الا ان مجموعة من العوامل والظروف دفعت بالشاعر الى طريق النضج وركوب اخطر مغامرة يركبها شاعر كلاسي، ان يجمع بين حماس الشعر السياسي الذي يتطلب فكرا مباشرا ووضوحا يصل الى حد التقرير، وبين الغوص في الفن الذي يشد الشاعر الى الذات ويمنعه عن التمرد. من هذه العوامل ما كان خارجيا، فرض على الشاعر فرضا ومنها ما كان ذاتيا نابعا عن الشاعر. مثل استعداده الفطري للتمرد على ذاته احيانا وعلى اغراء الحكام السياسيين كثيرا، وشعوره المؤكد بأنه خلق شاعرا وليس شيئا آخر[١٨٢]. ثم ادامة النظر في هذا التراث الضخم الذي امتلأت به روح الشاعر حتى وصل الى درجة امتلاكه. ومن ثم البدء باستصفائه وتخطي بعض نماذجه[١٨٣]. ان اكثر من عشرين عاما، كانت، على ما يبدو، كافية لأن يهضم الجواهري التراث واستصفائه، ومن ثم التعامل معه ابتداء من الاربعينيات، لا من نافذة الاعجاب فحسب، وانما من نافذة النقد والاختيار، يفيد من هذا التراث باعتباره لقاحا يقع في روحه واعماقه، فيثريهما ويدفعهما الى التجديد والخصب والازدهار.

وفي مثل ذلك استطاع الجواهري ان يجمع ما بين عنف الاحداث وجمالية الفن. وان تتوحد في اعماقه وفي شعره ملامح تلك الشخصية التي كان يراها موزعة ما بين الرصافي الشاعر السياسي المتمرد، المبتعد عن روعة الفن وجمال الصور وعظمة النسيج، وبين شوقي الفنان المصور بريشة مقتدرة، والذي لا يستطيع التمرد على اوضاعه ليقف وسط غبار الاحداث.

لقد استطاع الجواهري في فترة نضجه ان يجمع ما بين ظاهرة التمرد والفن، أو بمعنى آخر بين السياسة والفن، فكان شعره ظاهرة مركبة اختلفت عن كل شعراء الاتجاه الكلاسي. لقد وصل شوقي بالتيار الكلاسي الى ذروته، لكن الجواهري بدأ بعده في محاولة تطوير هذا التيار الى كلاسية جديدة ميزنا خصائصها الفنية فوجدناها تكاد تجمع ما بين الاحساس القوي بالموروث وتقاليد الاجداد، ويقف وراء هذا الشعر الجديد يومىء اليه ويشير الى بعض قسماته، ولكن دون ان نستطيع القول أنه هو، ودون ان يستطيع هذا الموروث أن يكبل الشاعر فيمنع انطلاقه في حاضره ومعايشته لوجدانه. انه يرفده دائما، والشاعر يحسن الأخذ عن هذا التراث.

ان الجواهري على سبيل المثال يختلف عن الشاعر (عمر ابو ريشة) الذي طور جماليات الفن عند شوقي الى حدود غاية في الروعة والاقتدار، وافاد

(١٨٢) المصدر السابق ص ٣٥ ، ٤٩ .

(١٨٣) يؤكد الشاعر انه (خلص) من تلك النماذج و(صفاها) بعوامل : المزاج والاتجاه ، والمطمح (الفني) . المصدر السابق ص ٦١ .

من قراءاته في الشعر الفرنسي فزادت فيه مقدرة ابداع الصور ونضوج عملية التخيل حتى وصل في نهاية الأمر الى ابواب الرمزية احيانا وغدت القصيدة عنده منطوية تحت اجنحة ثلاثة: الخيال واللون والنغم[١٨٤]. ولعله يبذ الجواهري ويتخطاه في خلق الصور وتلوينها، لكن ابا ريشة لا يمتلك رؤية الجواهري في ربط الحاضر بالماضي لاستشراف المستقبل من خلال تعامل حي مع الموروث، والتنافس معه في اغلب الاحيان وبذلك يكتسب الجواهري أهمية متميزة في الشعر الحديث، لأن الشاعر مازال، وما زالت قصائده مرتبطة بالناس وبالواقع وبمتغيرات الاحداث ولاسيما في الفترة التي شملها البحث حتى منتصف الخمسينيات.

ان ظاهرة الكلاسية الجديدة هذه، والتي تمثلت في شعر الجواهري لا نجدها متمثلة بخصائصها ومميزاتها عند غيره من الشعراء وان حاول منهم تقليده والسير على خطاه. لكنهم لا يرقون بالفن الى ما ارتقى اليه، ولأن رحلة التراث، كما نعتقد، رحلة مضنية، ولا سيما مع الشاعر الذي يمتلك قدرات الشاعرية الحقة[١٨٥].

ان شاعرا مثل محمد صالح بحر العلوم مثلا، يكاد يشابه الجواهري في كثير من الظروف، خاض الاحداث كما خاضها الجواهري بل اعنف روحا وأصلب عقيدة وأكثر تضحية من الجواهري وأوضح فكرا منه، واندفع في الاربعينيات والخمسينيات خاصة الى الايديولوجية الماركسية، وعانى من السجون والملاحقة والتشريد طويلا. لكن ذلك كله لم يستطع ان يجعل منه شاعرا كالجواهري، ولم يستطع ان ينقذ قصيدته من كل المواصفات السيئة التي توافرت في شعره من مباشرة في التعبير وتسطيح المعاني وافتقاد الصور، حتى لقد بدت المنافسة واضحة في السنوات الأخيرة بين شعر بحر العلوم وعناوين الصحف اليومية، وكثيرا ما قارن المثقف العراقي ما بين الخبر في الصحيفة وكيف جاء في شعر الشاعر.

ولقد ابتدأ الشاعر هو الآخر من النجف ومن حلقات العلم فيها، وقطع الرحلة التي قطعها الجواهري، وفي عام ١٩٥٠ حين وصل إلجواهري الى قمة مجده الشعري كان بحر العلوم يقول هذا الشعر الرديء فنيا:

---

(١٨٤) انظر محاضرة (عمر ابو ريشة عن الشعر في النادي العربي بدمشق) مجلة الرسالة : العدد ٧١٠ ، فبراير ١٩٤٧ . وانظر تأثره الشديد بـ« بودلير) و(بو) وقراءته الطويلة لهما (الأدب العربي المعاصر في سوريا) سامي الكيالي ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ص ٣٦٩ .

(١٨٥) تجدر الاشارة الى ان تطورا جديدا دخل على صور الجواهري ونسيجه في الفترة المتأخرة ، نتيجة تأثره بالاستحداثات الفنية الاخيرة وموجات الغموض والرمز والايحاء . انظر على سبيل المثال ديوانيه (بريد العودة) بغداد ١٩٦٩ ، و(ايها الارق) بغداد ١٩٧١ .

اين «ميثاق بوتسدام»؟ وقمع الهتلريه
من رؤوس طلعت فيها القرون النوويه
غرب برلين المعبي والحشود الاطلسيه
نذر الشر بها تعرب عن أسوأ نيه[186]
كوريا يا قبر اعداء الشعوب، نكست حربك اعلام الحروب

ولا شك ان محمد صالح بحر العلوم مناضل ممتاز ومن المع الوطنيين في العراق، لكن ذلك لا يبرر ان تتحول قصيدته الى مجموعة من الهتافات والشعارات السياسية وان تضج بالخطب والتعابير اليومية الجاهزة. ان تاريخ الشاعر الفني يكشف لنا عن بداياته الكلاسية الطبيعية، فهو يقول عام ١٩٢١:

وطني اريج صباك طيبني ففاح صباي طيبا
وعلقت فيك تعلق النفس التي اختبرت حبيبا
فرأته يحوي من جميع محاسن الدنيا نصيبا
هذا صباي وليد حبك وهو باق لن يشيبا[187]

ان هذا ولا شك شعر رقيق يقرأ ويوضع في دائرة الشعر، وتلك بداية شاعر لا جدل فيها. لكن الاحداث سرعان ما تجرف الشاعر وتبعده عن بيئته وتقطع ما بينه وبين اجمل ما في التراث، وحين يعاود التعامل معه من جديد يجيء التعامل ساذجا دون معنى، من ذلك محاولاته تشطير ابيات عديدة من ميمية المتنبي والتي مطلعها:

واحر قلباه ممن قلبه شبم — ومن بجسمي وحالي عنده سقم

فقال الشاعر:

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا — بأن وجهي تستقي به الديم
سعيت للناس والايمان يشهد لي — (بأنني خير من تسعى به قدم)
كم انقت نظراتي من به خرس — (واسمعت كلماتي من به صمم)[188]

... الخ.

والشاعر في هذه المحاولة يبدو في منتهى السذاجة والعبث حين يشطر قصيدة للمتنبي ويضع نسيجه مقابل نسيج المتنبي، مبالغا في قدر نفسه مزايدا على المتنبي في ذلك.

(١٨٦) ديوان بحر العلوم ــ الجزء الثاني ــ ص ٢٠٩ .

(١٨٧) ديوان بحر العلوم ــ الجزء الاول ــ ص ٢٥ .

(١٨٨) المصدر السابق ج ٢ ص ١٧١ ، وانظر الصفحات ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧٢ .

وهكذا نجد في ديوان بحر العلوم كثيرا جدا من هذا الكلام المحلى بالوزن والقافية:

كل شيء في عالم الرأسمالية حتى الهواء والماء يشرى

واذا الحـــي مات وهـــو فقير لم يحصل مترا من الفقــر قبرا
كيــف يعطــي النظــام قبــرا لمن لم يعطه وهو في الحياة مترا[189]

واذا كان البيت الأول قد انطفأ بكلمة (الرأسمالية) والثالث بلفظة (النظام) فان البيت الثالث يذكرنا بالشاهد الذي يرويه البلاغيون في التعقيد اللفظي:

وقبـــر حرب بمـــكان قفر وليس قرب قبـــر حرب قبر

وفي مثل هذه الصورة ينحدر الشاعر الكلاسي حين يحاول معايشة عصره وقد انقطع ما بينه وبين اسلافه، واحتفظ بأسوأ ما في القصيدة القديمة، دونما خيال أو جو شعري.

أما الشاعر الثاني الذي نشير اليه، ممثلا الظاهرة السلبية لتيار الكلاسية الجديدة الذي يمثله الجواهري، فهو الشاعر احمد الصافي النجفي، الذي يعد شعره من اعجب نماذج الشعر العراقي في العصر الحديث، اما موضوعاته فهي غريبة حقا، فالشاعر يكتب في أي موضوع يخطر على بال انسان، وربما لا يخطر في هذا العصر. ولو تأملنا عناوين قصائد ديوانه (اللفحات) ـ وللشاعر ما يقارب عشرة دواوين عناوينها شاعرية حقا[190] ـ فسنجد هذه العناوين (عالم الكفر وعالم الشعر) (القنبلة الذرية) (عكازة المعري) (لحية احدهم) (غلاء ايام الحرب) (ضرس العقل) (رثاء لحية) (البرغوث في الاذن) (البق والبرغوث) (القال والقيل) (فجيعة الكتب) (عز وافلاس) (الجذب والدفع)... الخ. والواقع ان الصافي النجفي شاعر ظريف وفكه وساخر، له نظرات في العيش والحب والزواج والناس والسياسة يخالف في اغلبها ما اتفق الناس عليه[191]، لكن الغريب حقا أن الشاعر بدأ بداية

---

(١٨٩) المصدر السابق والجزء ص ١٧٧ ، ونماذج من هذا اللون كثيرة. فللاستزادة انظر قصيدة (اسرائيل ركيزة العدوان) ص ١٧٨ ، و(فازت الثورة في الصين) ص ١٨٤ (تحرير برلين على ايدي القوات السوفيتية) ص ٥٥ ، (غاية الانتداب) ص ١١٢ (ايها الديمقراطيون اتحدوا) ص ٩٤ .

(١٩٠) دواوين الشاعر : الأمواج ، اشعة ملونة ، الاغوار ، التيار ، الحان اللهيب ، هواجس ، حصاد السجن ، شرر ، اللفحات .

(١٩١) تنظر مثلا رباعيات الشاعر التي جاءت بعنوان (ومضات) في ديوانه (اللفحات) ص ١٣٩ ، ١٤٥ ، ١٥٧ ، ١٥٩ ، وينظر ديوانه (التيار) ص ٦٦ ، ٦٩ . وديوانه (هواجس) ص ١٣٢ ، ١٣٧

شعرية مرموقة فقصيدته الشهيرة (الفلاح)[192] والتي قالها في أوائل العشرينيات تنبىء بذلك:

لك في الصباح على عنائك غدوة — وعلى الطوى لك في المساء مراح
هذي الجراح براحيتك عميقة — ونظيرها لك في الفوائد جراح
في الليل بيتك مثل دهرك مظلم — ما فيه لا شمع ولا مصباح

ومنها:

يتنازعون على امتلاكك بينهم — ولهم عليك تشاجر وكفاح
كم دارت الاقداح بينهم ولم — تملأ بغير دموعك الاقداح

والقصيدة في أغلبها تجري على هذا النسق، تترقرق فيها عواطف الشاعر من خلال صوره البصرية القليلة وانفصاله عن الفلاح. لكن هذا الشاعر وقد فر من العراق بعد انتهاء ثورة العشرين ـ وكان مع أخيه من أبرز العاملين فيها ـ وتغربه ما بين ايران والكويت واستقراره في دمشق حتى هذه السنوات، متخذا من الشعر كل شيء في حياته ومسجلا فيه كل وقائعها واذا بهذا الشعر يطفح بالنثرية والركة وافتقاد الصور وعنف الأحاسيس وجمال النسيج، ونراه يقول وقد سجن في لبنان عام ١٩٤١م:

حكومة لبنان قد راجعت — فرنسا لفكي فلم تسطع
وراحت فرنسا الى الانكليز — تراجعهم جل من مرجع
وقد راجع الانكليز العراق — ولليوم بالأمر لم يصدع
فقلت اعجبوا ايها السامعون — ويا أيها الخلق قولوا معي
امن قوتي صرت ام ضعفهم — خطيرا على دول اربع[193]

وفي مثل هذا الكلام جاء معظم شعر الصافي النجفي، وبحر العلوم[194]

* * * * *

---

(١٩٢) شعراء الغري علي الخاقاني ج ١ ص ٢٨٠ .

(١٩٣) من قصيدة (المشكلة العظمى) ـ ديوان حصاد السجن ، ص ٣٧ .

(١٩٤) يقول ماوتسى تونج « .. ليس هناك فن من اجل الفن ، او فن فوق الطبقات ، او فن مواز للسياسة او مستقل عنها .. اما نحن فنطالب بالوحدة بين السياسة والفن ، الوحدة بين المحتوى والشكل ، اي الوحدة بين المحتوى السياسي الثوري وبين الشكل الفني على ارقى درجة ممكنة من الكمال . فالاعمال الأدبية والفنية الخالية من الجودة الفنية لا اثر لها مهما كانت تقدمية من الناحية السياسية ، وعلى ذلك لا نعارض الاعمال الفنية ذات وجهات النظر السياسية الخاطئة وحدها ، بل نعارض النزعة التي تدعو الى اعمال فنية ـ من طراز اعلانات وشعارات ـ تحمل وجهات نظر سياسية صحيحة دون ان يكون لها اثر فني .. » . انظر : احاديث في ندوة الأدب والفن ـ دار النشر باللغات الاجنبية ـ بكين ١٩٦٨ ص ٤٦ .

هذان شاعران من جيل الجواهري، ومن مدينته وبيئته، درسا في حلقات النجف العلمية كما درس، وقالا كما قال الشعر، وما يزال الثلاثة يقولون. لكنهما وصلا الى أبعد حدود النظم التعليمي، وقفز الجواهري بالشعر الكلاسي في العراق قفزة كبيرة.

ولعل الشاعر معروف الرصافي قد تنبه لشاعريته، فاعترف له بمكانة عظيمة في تمثيله للاتجاه الكلاسي حين خاطبه في أيامه الأخيرة:

أقول لرب الشعر مهدي الجواهري الى كم تناغي بالقوافي السواحر

واذا لم يكن الجواهري (رب الشعر) ــ ولعله حكم تتلبسه مبالغات الشعراء ــ فان الجواهري على كل حال، ورث مدرسة الرصافي والزهاوي وشوقي معا وسار بها الى القمة التي يمكن لهذه المدرسة ان تبلغها.

الباب الثاني
الاتجاه الرومانسي

الفصل الاول

الرومانسية
قضيتها وآثارها في الشعر العربي
وملامحها في العراق

(١)

ليس من شك في ان الجديد في الفن لا ينبت فجأة دون مؤثرات او جذور ومقدمات، كما ان هذا (الجديد) يقتضي بالضرورة وجود (القديم)، فكيف يمكن ان تكون العلاقة بينهما.؟

ان القديم لا يمكن ان يثمر الجديد او ينتجه طواعية، بل ربما وقف امام بزوغه، وسد عليه الطرق والمنافذ، لكنه في الوقت نفسه ودون ان يدري بتصاعد نموه في نسغ الفنان الاصيل، الشديد الحساسية والعظيم القدرات، يحميه خفيا بين ظلاله، وهو يحاول منعه من الظهور. لكن روح العصر، وتياراته الوافدة وحركة التأثر والتأثير الانسانية في الفكر والثقافة والفنون، والتي لا تقف لحظة واحدة، تفعل فعلها في مساعدة هذا الجديد النامي المتطلع نحو الولادة.

ان روح العصر، كما تقول اليزابيث درو «... تؤثر فينا لا شعوريا مهما نتشدق باستقلالنا او نحاول جاهدين ان نحقق ذلك الاستقلال، لأن لون الثقافة ومبلغ وعينا يدفعاننا دائما الى اتخاذ بعض المقاييس الفنية وطرح بعضها... وكل عصر ككل انسان، يحب اشياء ويكره اشياء، وغالبا ما تصبح الاصنام التي يقدسها جيل ما، ألعوبة يتندر بها الجيل الذي يليه».[١]

واذا كانت روح العصر في التغير والتجدد، تأخذ طريقها الى الوطن العربي مع حملة نابليون وبعثات محمد علي، ودوران المطبعة وحركة الترجمة والتأثر الحضاري في مصر ولبنان وبلاد الشام منذ اواخر القرن التاسع عشر، فان النزعة الكلاسية في الشعر العربي استمرت فترة من الزمن اخرى بفعل الدماء الجديدة التي غذتها من خلال شاعرية شوقي في مصر، والجواهري في العراق، وبشارة الخوري في لبنان وشفيق جبري وبدوي الجبل في سورية.

هذه الطاقات الفنية القوية مدت في عمر الكلاسية ومنحتها نضارة جديدة وحياة اضافية. لكنها لم تكن قادرة على اخفاء ملامح الروح الرومانسي الذي بدأ يشكل قسماته منذ مطلع القرن الجديد نتيجة للترجمات العديدة عن

---

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ــ ترجمة محمد ابراهيم الشوش. مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت ١٩٦١ ص ١٠.

الادب الاوروبي من جهة، واطلاع بعض الشعراء من خلال امتلاكهم زمام لغة اجنبية اعانتهم على تذوق هذا الادب والتأثر به في مظانه من جهة اخرى.

وهكذا طلع خليل مطران عام ١٩٠٠ على صفحات (المجلة المصرية) يدعو الى تحرير الشعر من قيوده من خلال ثلاث قضايا هامة وجديدة: وحدة القصيدة والتجديد في المضمون وتطعيم الشعر العربي بمذاهب الشعر الغربي.[٢] ثم اعقبه صدور دواوين شكري السبعة تحت عنوان (ضوء الفجر) ما بين عامي ١٩٠٩ و ١٩١٨ ومعها دواوين المازني والعقاد، والتقاؤهم حول افكار محددة عن فن الشعر وهدفه، والقصيدة الجديدة وتقاليدها، ودور الشاعر في حياة القرن العشرين في بيان يحمل تطبيقات عملية لخطوط نظرية عامة لتقاليد شعرية جديدة سنة ١٩٢٢ عرف بالديوان في النقد والادب[٣].

وقد التقت هذه الجماعة بدعوة مشابهة نشأت في المهاجر الامريكية، وفي الشمال الامريكي بالذات تزعمها جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة مكونين (الرابطة القلمية) في نيويورك. وقد عبر عن افكارها ودعوتها للشعر الجديد كتاب (الغربال) الذي اصدره ميخائيل نعيمة عام ١٩٢٣. ثم يتبلور الخط الجديد بعودة ابي شادي من اوروبا وتشكيله جماعة (ابولو) عام ١٩٣٢ واصداره مجلة تعنى بالشعر تحمل الاسم ذاته.

ولقد توقفت هذه المجلة عام ١٩٣٥[٤] لتتجه حركة الشعر العربي الحديث الى نافذة جديدة تطل منها، معبرة عن هذا الروح الرومانسي في الادب، ونعني بها مجلة (الرسالة) التي اسسها الزيات، ومن خلالها استمر التيار الرومانسي يتدفق بظهور شعراء جدد.

ولسنا نريد ان نؤرخ للتيار الرومانسي في الشعر العربي، كما لا نريد الآن التعرض لمواصفات القصيدة الجديدة، انما نريد ان نؤكد ان معظم هؤلاء الشعراء ان لم يكن كلهم، ابتداء بمطران وانتهاء بعلي محمود طه قد اطلعوا، بامكانات وقدرات متفاوتة، على ادب الغرب، ولا سيما مرحلته الرومانسية، عن طريق قراءاتهم المباشرة في اللغتين الانكليزية او الفرنسية، او عن طريق الترجمة الواسعة الى العربية. فلقد ترجم الكثير من ادب الرومانسيين وبخاصة الانكليز والفرنسيين منذ اواخر القرن التاسع عشر، واستمرت هذه الحركة

---

(٢) أضواء على الادب العربي المعاصر ـ انور الجندي ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة ١٩٦٦ ص ١٤٥.

(٣) من المعروف ان العقاد والمازني هما اللذان اصدرا (الديوان) في جزئين. وكانا يزمعان اصداره في عشرة اجزاء صدر الجزء الاول في يناير (كانون الثاني) ١٩٢١ والثاني في فبراير (شباط) من نفس العام. وقد هاجم المازني زميله شكري في الجزئين تحت عنوان (صنم الالاعيب). أنظر الطبعة الثالثة ص ٥٧، ١٧٧.

(٤) صدر العدد الاول من (أبولو) في سبتمبر ١٩٣٢.

تشتد وتقوى في العشرينيات والثلاثينيات. ولقد ترجمت اشهر قصائد الرومانسيين وابرز اعمالهم، وكتبت عنهم المقالات المستفيضة في (المقتطف) و(الهلال) و(المجلة المصرية) و(السياسة الاسبوعية) و(ابولو) و(الرسالة) و(البلاغ الاسبوعي)، فضلا عن الكتب والمصنفات[5].

ومن هنا جاء الادب العربي الحديث يحمل سمات وآثارا مختلفة وكثيرة تشبه الى حد ما تلك المرحلة الادبية الاصيلة التي طبعت الثقافة والفكر والفن في اوربا منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى الربع الاخير من القرن التاسع عشر، ونعني بها الحركة الرومانسية، وهكذا ولد الجديد في الشعر العربي «في ظل القديم متفاعلا مع تيارات خارجية وافدة، وكانت ولادة الشعر الحديث في القرن الماضي نتيجة للاحتكاك بالغرب»...[6].

(٢)

ومما يلفت النظر ان هذه المرحلة الهامة من تاريخ الادب العربي الحديث لم تأخذ مداها الكامل في الدراسة الادبية، فلم تدرس باعتبارها سلسلة واحدة متصلة الحلقات، لا من حيث تدرجها التاريخي، ولا من حيث تطورها الفني. لقد تناول الباحثون جماعة الديوان، كما درست جماعة ابولو، ودرس الشعر المهجري شماليه وجنوبيه، كما تناولت القصة والرواية في مصر ولبنان وبلاد الشام والعراق والسودان واقطار المغرب العربي، وكان للشعر حظ وافر من هذه الدراسات، سواء في تياراته ام في شعرائه.

الا ان الملاحظ على هذه الدراسات انها جاءت في دوائر منعزلة، فلم تأخذ الرومانسية وآثارها في الادب الحديث على انها حركة فنية وفكرية واجتماعية واحدة، ولم تبحث من خلال نظرة شاملة متكاملة. ومعلوم ان الرومانسية الاوروبية كانت قد نشأت وتطورت نتيجة اسباب سياسية ودواع اجتماعية وفكرية قادتها طبقة البرجوازية الناشئة القوية، هذه الاسباب والمؤثرات العميقة دفعت الادباء والمفكرين للثورة على النظام الكلاسي وتقاليده في الفن والادب والفكر، وعلى المفهوم السائد آنذاك من ان المجتمع قد انتهى الى حدوده الاخيرة من الكمال والثبات والتطور.

والسؤال الهام: هل شهدت حركة النهضة العربية الحديثة، منذ اواخر القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين، ومنها علاقات المجتمع العربي،

---

(٥) انظر تفاصيل هذه الترجمات: (حركة الترجمة الشعرية وأثرها في حركة التجديد في الشعر العربي بين الحربين) ـ حلمي محمد بدير ابو الحجاج. رسالة ماجستير مخطوطة يوليو ١٩٦٦. جامعة القاهرة.

(٦) سهير القلماوي ـ حول التجديد في الشعر المعاصر ـ بحيث ألقي في مهرجان الشعر بالاسكندرية. انظر نصه في مجلة الآداب. بيروت. العدد الاول ـ كانون الثاني ١٩٦٣ ص ١٤.

ظروفا ودواعي واسبابا مشابهة لما شهدته فرنسا وانجلترا والمانيا؟

والاهم من ذلك دراسة آثار تلك الحركة الاوروبية الضخمة في الادب العربي، ومدى تأثر الفنان العربي خلال العقود الاربعة الاولى من هذا القرن بما اطلع على انجازاتها وانفعل بها. وبمعنى آخر ما هي الانجازات والاضافات التي قدمتها الرومانسية العربية في الفن عامة، وفي الشعر خاصة؟ ومدى قدرة الفنان العربي، في هذه المرحلة الدقيقة على التخلص من سلبيات محاكاة الرومانسية الاوروبية، وانتقاله الى ايجابيات الابداع والاصالة ضمن المحاور الرئيسية والخطوط الاساسية للموقف الرومانسي في نظرية الفن والادب.

ذلك ما تفتقده الدراسة الادبية، يضاف اليه قصور النقد العربي عن تكوين تقاليده ومصطلحه العلمي الدقيق للحكم على هذا الشاعر او ذاك بأنه رومانسي او كلاسي او واقعي او رمزي. وبسبب فوضى الأحكام النقدية من جهة، وضآلة التأصيل في تقييمنا النقدي من جهة اخرى لم تعد هناك قاعدة صلبة واساسية في البحث الادبي يمكن للباحث الانطلاق منها والبناء عليها.

من ذلك، مثلا، ان الاتفاق يكاد يكون تاما على ان خليل مطران هو رائد الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي، بينما نجد الدكتور مندور يصنفه ومن سار في نهجه امثال ابراهيم ناجي وأبي شادي، ضمن مدرسة مغايرة تماما للمدرسة الرومانسية ان لم تكن الرومانسية قد ثارت عليها، تلك هي الكلاسية الجديدة[٧] **Neo-Classicism**

كل هذه المشاكل وغيرها من الصعوبات مما يلقاه الباحث حين يقدم لدراسة ملامح الاتجاه الرومانسي في قطر من الاقطار العربية، كالعراق مثلا. والذي يعنينا هنا ان نشير الى ان دعوتنا لدراسة موجة الرومانسية العربية وانجازاتها ضمن دائرة واحدة وفي تتبع دقيق لحركة الطبقة البرجوازية التي نشأت في أواخر القرن التاسع عشر، لا تعني بالضرورة الدعوة الى الرومانسية ومفاهيمها في الفن العربي المعاصر، لا لأن الرومانسية افل نجمها منذ امد طويل ولم تعد تمثل روح العصر وحسب، وانما لأن هذه الدراسة تعني اعادة تقييم مرحلة فنية هامة مرت بها حركة الفن الانساني سنوات طويلة حتى وقت قريب، ولأنها ــ وهذا هو الهام ــ مست مجتمعنا طوال نصف قرن او يزيد، بل اثرت عميقا في كثير من شعرائه وكتابه وفنانيه عامة الى اليوم.

وسنكون من الغفلة بمكان، اذا ما قررنا ان الملامح الرومانسية قد

(٧) الدكتور محمد مندور ــ خليل مطران ــ مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ص ١٠ ــ ١١.

انعدمت تماما في اجواء الشعر، وان قصيدة الشاعر العربي الحديث قد تخلصت منها وان رؤيته الشعرية المعاصرة قد تحولت عن بؤرتها تحولا جذريا. قد تكون تلك مسؤولية الفنان، وقد يؤاخذ عليها ازاء متغيرات المرحلة المعاصرة ومتطلبات المجتمع العربي في الحرية والعدالة والعلم والتقدم، الا ان القضية تظل مطروحة في قصيدة الشاعر العربي المعاصر.

واذا كنا لا نوافق الاستاذ (جب) في مقولته ان الرومانسية (مزاج عربي)[٨] فاننا على الاقل لا نستطيع التسليم بأن الشاعر العربي الحديث قد تخطى (الاحساس) الرومانسي ونفض اعماقه من تطلعات (الذات) الرومانسية وصفى قصيدته من (غنائيتها) نهائيا، على الرغم من اعتقادنا ان الموقف الرومانسى من الوجود وقضايا الانسان المعاصر قد انتهى حين تتخذ الرومانسية مذهبا او فلسفة او فكرا. ذلك لأنه موقف مناقض لروح عصرنا الذي انتهى الى «هذه الصورة القاهرة للعقلانية والتكنولوجيا»[٩] وليس عصرنا ولا مكوناته ومتغيراته الموضوعية، هو القرن التاسع عشر الذي ولدت في احضانه فلسفة الفن وهي تدور حول محور (الذات) المفرد ونزعته الانطوائية القائمة، في عالم لا يشعر فيه الفنان بالاستقرار، بل يحس بالغربة والعزلة الحادة[١٠].

لكن ذلك لا يعني ان نسقط من حسابنا في الدرس الفني تلك المرحلة وخصائصها الاصيلة التي خلص منها للأدب العالمي سمات فنية اساسية لا يستعيض عنها اي ادب مهما تلونت دعواته وخلفياته، ونعني بها: خصائص الخيال المبدع، والجيشان العاطفي، وغنائية الفنان حين يعيد، في رؤيته الخاصة، بناء هذا الكون وتشكيله من جديد. هذه الخصائص المتمثلة في الوجه الايجابي من وجوه الرومانسية ـ ان صح التعبير ـ ذلك الوجه الذي يقدم لنا «القلق الدائب الخلاق للفنان وتمرده الخصب، وتوقه الشديد للحرية، والى قيام تآلف اجتماعي جديد من خلال اهتمامه بالشعب واغانيه وقصصه واساطيره».[١١] هذا هو الهام والخالد في الفن وليست افكار روسو **Jean-Jacques Rousseau** في ثورته على النزعة العقلية ودعوته لعبادة

---

(٨) **The Legcoy of Islam-Oxford, 1943-Literature by : H.A.R.Gibb, PP. 182-183.**

(٩) هربرت ماركوز ـ الانسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي. دار الآداب. بيروت ١٩٦٩ ص ١٠٠.

(١٠) **Ernst Fischer, The Necessity of Art, Pelican Books-London 1963,P. 54.**

وقد ترجمه الى العربية اسعد حليم بعنوان (ضرورة الفن) القاهرة ١٩٧١.

(١١) **Ibid. P. 54.**

الطبيعة، وبنظريته العقد الاجتماعي **Contrat Cocial** فلم يعد «روسو هو بدء العالم الجديد وفولتير هو نهاية العالم القديم» كما يقول غوته[١٢] ولم تعد هامة افكار كانت **Kant** في (نقد العقل الخالص) او مثالية هيجل **Hegel** في اتخاذه (الروح المطلق) جوهرا للعالم يفسر به الوجود والتاريخ والفكر، الا بمقدار ما يتعلق بتفسيره لحركة الفن[١٣]

(٣)

وهكذا، فان ما يهمنا من الرومانسية وانجازاتها، ذلك الجانب الابداعي فيها، فهو يفسر لنا كثيرا من قضايا شعرنا الحديث وتطوره ما بين الحربين. بل لعله يوضح لنا جانبا كبيرا من هذا الخلط والغموض والاضطراب في احكامنا على كثير من شعرائنا المعاصرين ممن ظهروا بعد الحرب الثانية. ان جيلا من الشعراء الشباب واعمالهم امثال بدر شاكر السياب في ديوانيه (ازهار ذابلة)[١٤] و(اساطير)[١٥] ونازك الملائكة في ديوانيها (عاشقة الليل)[١٦] و(شظايا ورماد)[١٧]، وعبد الوهاب البياتي في ديوانيه (ملائكة وشياطين)[١٨] و(اباريق مهشمة)[١٩] وبلند الحيدري في (خفقة الطين)[٢٠] وصلاح عبد الصبور في (الناس في بلادي)[٢١]، وأحمد عبد المعطي حجازي في (مدينة بلا قلب)[٢٢] وغيرهم، لا يمكن ان تفهم نزعاتهم وتكوينهم النفسي وبداياتهم الفنية وتطورها الى اشكال اكثر اصالة ونضجا الا من خلال تتبع تأثرهم الشديد بانجازات الرومانسية ومنظورها في الفن والجمال.

(١٢) **Irving Babbitt, Rousseau and Romanticism, New Yourk, 1955, P.39.**

(١٣) من خلال المنهج الديالكتيكي وصل هيجل الى أن (الروح المطلق) تحقق في تاريخ الفن الى ثلاثة انماط: الاول هو النمط الرمزي الذي عرفته فنون الحضارة الشرقية القديمة (الهند، فارس، والصين). والثاني: النمط الكلاسيكي الذي عرفته الحضارة اليونانية. والثالث: النمط الرومانسي الذي تعرفه فنون الحضارة الحديثة. ولما كانت حركة الفن متجهة من الكثافة المادية الى الرهافة الروحية.. لذا فان تطور الفن ــ من جهة اشكاله وانواعه ــ يتجه من (الحجوم) الى (الجسوم) الى (الرسوم). وعلى هذا فان فن العمارة (حجم) مثال النمط الرمزي يتمثل في الحضارة الشرقية. وفن النحت (تجسيم) مثال النمط الكلاسي وهو فن الحضارة اليونانية. وفن التصوير هو ــ مع الموسيقى والشعر ــ مثال النمط الرومانسي وهو واحد من الفنون الاساسية في الحضارة الحديثة.
انظر: (مقدمة في نظرية الادب)، عبد المنعم تليمة. ص ٦٢ ــ ٩٦.

(١٤) مطبعة الكرنك ــ مصر ١٩٤٧.

(١٥) مطبعة الغري الحديثة ــ النجف ١٩٥٠.

(١٦) بغداد ١٩٤٧.

(١٧) مطبعة المعارف ــ بغداد ١٩٤٩.

(١٨) دار الكشاف ــ بيروت ١٩٥٠.

(١٩) بغداد ١٩٥٤.

(٢٠) بغداد ١٩٤٦.

(٢١) دار الآداب. بيروت ١٩٥٧.

(٢٢) دار الآداب. بيروت ١٩٥٩.

بل لعلنا في حاجة لهذا الدرس لتجيء احكامنا اكثر دقة ولننتهي الى أحكام أخيرة وتقاليد مؤصلة عن النتاج النثري للكتاب العرب في النصف الأول من هذا القرن، قصة ورواية ومقالة ومسرحية، وهي فنون جديدة مستحدثة في الأدب العربي: متمثلة في كتابات: محمد حسين هيكل، المازني، الحكيم، العقاد، طه حسين، طاهر لاشين، محمود تيمور، عبد الحليم عبد الله، يوسف السباعي، عبد الحميد جودة السحار، احسان عبد القدوس وفي العراق محمد أحمد السيد رائد القصة العراقية الحديثة وأخرين[٢٣].

وتبدو المشكلة اكثر تعقيدا في واقعنا الأدبي فيما بعد الحرب الثانية، نتيجة لغياب هذا الدرس والوصول به الى حقائق او تقاليد ثابتة. فلقد ذاعت دعوات وتيارات واتجاهات فنية كالواقعية باشكالها، النقدية والجديدة والاشتراكية والرمزية والسريالية[٢٤]، وقدمت كلها في مواجهة الرومانسية وعلى حسابها. وذلك أمر طبيعي يتفق مع روح العصر ونزعة التغيير، لكن الغريب في الأمر ـ في الموقف النقدي العربي ـ ان المفهوم الذي انتهى اليه هو الجانب السلبي من الرومانسية ذلك الوجه غير الملائم لروح العصر، والتأكيد على فلسفتها (الهروبية) وعنايتها بـ(اغوار الذات) و(حدة العواطف) و(فردية) الفنان و(عزلته) بل انتهت فكرة (الحب) الرومانسي الى صورة للتهكم والسخرية ان لم نقل الى السذاجة. بينما يندر ان نجد ديوانا من الشعر او رواية تخلو من الملامح الرومانسية الاساسية، كالخيال المبدع، أو الغنائية المشرقة، أو حدة العواطف وغموض المشاعر.

---

(٢٣) محمود احمد السيد ١٩٠٣ ـ ١٩٣٧. تعد روايته (في سبيل الزواج) ١٩٢١ بداية العمل الروائي في العراق اعقبها بـ(مصير الضعفاء) ١٩٢٢ و(جلال خالد) ١٩٢٨ وممن يمثلون النزعة الرومانسية في اعمالهم: علي الشبيبي (رنة كأس) ١٩٣٦ وخليل عزمي (دلال) ١٩٣٨، وابو انيس زكي (العذاب) ١٩٣٨ وصاحب الصباغ (في سبيل الخلود) ١٩٤٦ ورضا الدين الحيدري (الخطيئة) ١٩٤٨ وعبد الله نيازي (نهاية حب) ١٩٤٩. انظر عمر الطالب ـ الفن القصصي في الادب العراقي الحديث ج ١ ص ١٧٨ ـ ٢١٥. وللاستزادة: انظر علي جواد الطاهر ـ في القصص العراقي المعاصر. وعبد القادر حسن أمين ـ القصص في الأدب العراقي الحديث. ومحمود العبطة ـ محمود احمد السيد. وداود سلوم ـ تطور الفكرة والاسلوب في الادب العراقي الحديث. وعبد الاله احمد (القصة العراقية).

(٢٤) يبدو ان هناك فترتين تاريخيتين تميزتا بالدعوة للرمزية في الادب العربي الحديث اولاهما ظهرت قبل الحرب الثانية وخلالها، وبرز من ادبائها سعيد عقل ونقولا فياض في لبنان. وبشر فارس وحسين عفيفي وبعض نتاج الحكيم، في مصر. انظر: خيري الهنداوي (مذهب السمبولسم أو الشعر الرمزي) مجلة الرسالة العدد ٣٢ لسنة ١٩٣٤. وانظر مسرحية الدكتور بشر فارس (مفرق الطرق) ١٩٣٨. ومقالة زكي طليمات عن هذه المسرحية. الرسالة العدد ٢٤٩ لسنة ١٩٣٨، اما ثانيتهما فقد ظهرت في بيروت على صفحات مجلة (شعر) ١٩٥٧ ومجلة (حوار) ١٩٦٢. وبرز من كتابها يوسف الخال. توفيق صايغ. ادونيس (علي احمد سعيد). خليل حاوي. انسي الحاج.

انظر حول الفترة الثانية: عيسى بلاطة (بدر شاكر السياب) ص ١٢٢ ـ ١٢٣. وعبد الواحد لؤلؤة ـ (البحث عن معنى). ص ١٥٠ ـ ١٥٢. وهاني عندس (قصيدة النثر في لبنان) مجلة الشعر. القاهرة العدد الثامن. السنة الاولى ص ٦٤ ـ ٨٠. وقد تكررت هذه الدعوة بشكل أخر في العراق على صفحات (مجلة شعر ٦٩). انظر اعدادها الاربعة. و (البيان الشعري) في عددها الاول.

ولسنا في حاجة الى التدليل، لكننا نخلص الى ان الأديب العربي سواء ما قبل الحرب الثانية او فيما بعدها ـ عدا قلة من الأدباء ـ لم يتعامل مع الرومانسية من موقف (التأصيل)، وانما تعامل معها من موقف التقليد والاحتذاء والانبهار باعتبارها استحداثا او زيا سائدا حتى اذا ما انتهت مبررات وجودها في المجتمعات الأوربية وامتصت ايجابياتها حركات جديدة كالواقعية او الرمزية أو السريالية وتحول الموقف الادبي، سارع الناقد العربي ومن قبله الشاعر الى التحول مع الموجة مسرعا دون ان يكون قد اتخذ من هذه الحركة أو تلك موقفا اصيلا وتعاملا ذاتيا من واقع تقاليده الشعرية ومن خلال موروثه وحقيقة الواقع في بيئته.

ان مفهوم (التأصيل) الذي نعنيه، ان يحقق الفنان تلك المعادلة الصعبة: التعامل مع حركات التجديد والاستحداثات الوافدة عبر احساسه العميق بواقعه ثم بموروثه الفني واللغوي من جهة، ومن خلال شعوره الدائم بالتغيير والتجدد والتحرر من اسار القديم، كلما بدا ذلك القديم قيدا على منابع الابداع والخلق في اعماقه.

تلك هي القضية التي شكلت أزمة الموقف الادبي في العصر الحديث، موقف الفنان العربي من استحداثات اوربا وموجاتها الفنية المتعاقبة. ولا نبالغ اذا ما قلنا ان المشكلة لا تخص الرومانسية وحدها، وانما تعم ما ورثها من حركات ادبية قامت على انقاضها كالواقعية، أو تفرعت منها كالرمزية والسريالية. فاذا كان الاديب العربي قد اطمأن لجدة الرومانسية حتى الأربعينيات، فانه اثناء الحرب الثانية وما بعدها استخدم سياسة (حرق المراحل)، ان صح هذا التشبيه، للوصول الى آخر استحداثات اوربا الفنية، متصوراً أنه بذلك يواكب روح العصر. دون ان يكون قد (أصل) ما تلقاه وتأثر به ونزع عنه ثوبه الاوروبي ومتطلبات المجتمع وتغييراته هناك.

(٤)

ولعل الدليل على ذلك أننا نشهد بين فترة وأخرى (انفجارا) في الموقف الادبي عندنا، عند التعرض لحركة الشعر الحديث والمعاصر. فاذا بقضية الرومانسية تطرح من جوانبها المختلفة، فنا وانجازات وحركة ورؤية، وقلما *خلا كتاب جاد أو محاضرة هامة أو ناقد اصيل متتبع من التعرض لها.*

ولئن طرحت القضية، في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، من خلال التساؤل عن نزعة الشعر العربي القديم: أهي نزعة رومانسية أم

ولسنا في حاجة الى التدليل، لكننا نخلص الى ان الأديب العربي سواء ما قبل الحرب الثانية او فيما بعدها ـ عدا قلة من الأدباء ـ لم يتعامل مع الرومانسية من موقف (التأصيل)، وانما تعامل معها من موقف التقليد والاحتذاء والانبهار باعتبارها استحداثا او زيا سائدا حتى اذا ما انتهت مبررات وجودها في المجتمعات الأوربية وامتصت ايجابياتها حركات جديدة كالواقعية او الرمزية أو السريالية وتحول الموقف الادبي، سارع الناقد العربي ومن قبله الشاعر الى التحول مع الموجة مسرعا دون ان يكون قد اتخذ من هذه الحركة أو تلك موقفا اصيلا وتعاملا ذاتيا من واقع تقاليده الشعرية ومن خلال موروثه وحقيقة الواقع في بيئته.

ان مفهوم (التأصيل) الذي نعنيه، ان يحقق الفنان تلك المعادلة الصعبة: التعامل مع حركات التجديد والاستحداثات الوافدة عبر احساسه العميق بواقعه ثم بموروثه الفني واللغوي من جهة، ومن خلال شعوره الدائم بالتغيير والتجدد والتحرر من اسار القديم، كلما بدا ذلك القديم قيدا على منابع الابداع والخلق في اعماقه.

تلك هي القضية التي شكلت أزمة الموقف الادبي في العصر الحديث، موقف الفنان العربي من استحداثات اوربا وموجاتها الفنية المتعاقبة. ولا نبالغ اذا ما قلنا ان المشكلة لا تخص الرومانسية وحدها، وانما تعم ما ورثها من حركات ادبية قامت على انقاضها كالواقعية، أو تفرعت منها كالرمزية والسريالية. فاذا كان الاديب العربي قد اطمأن لجدة الرومانسية حتى الأربعينيات، فانه اثناء الحرب الثانية وما بعدها استخدم سياسة (حرق المراحل)، ان صح هذا التشبيه، للوصول الى آخر استحداثات اوربا الفنية، متصوراً أنه بذلك يواكب روح العصر. دون ان يكون قد (أصل) ما تلقاه وتأثر به ونزع عنه ثوبه الاوروبي ومتطلبات المجتمع وتغييراته هناك.

(٤)

ولعل الدليل على ذلك أننا نشهد بين فترة وأخرى (انفجارا) في الموقف الادبي عندنا، عند التعرض لحركة الشعر الحديث والمعاصر. فاذا بقضية الرومانسية تطرح من جوانبها المختلفة، فنا وانجازات وحركة ورؤية، وقلما خلا كتاب جاد أو محاضرة هامة أو ناقد اصيل متتبع من التعرض لها.

ولئن طرحت القضية، في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، من خلال التساؤل عن نزعة الشعر العربي القديم: أهي نزعة رومانسية أم

كلاسية؟ كما في معالجات محمد روحي فيصل[٢٥]، واحسان عباس[٢٦]، وعيسى يوسف بلاطه[٢٧]، فانها تتخذ، في الستينيات، مسارا جديدا أكثر حدة ودعوة أشد اثارة حين دعا الدكتور لويس عوض الى (حركة احياء رومانسي) وبشر بانبثاق رومانسي في الأدب العربي المعاصر على انقاض الاتجاه الواقعي[٢٨].

واذا كان الدكتور لويس عوض قد صدر في هذه الدعوة عن اختياره «فلسفة الأدب للحياة على فلسفة الأدب للمجتمع»[٢٩]، فانه كان يصدر من الموقف ذاته، عندما رحب بشدة، بمجموعة يوسف الشاروني القصصية (احزان المساء) وعندما ترجم الدكتور ثروت عكاشة بعض مؤلفات جبران (النبي) سنة ١٩٥٩ و (حديقة النبي) ١٩٦٠ و (رمل وزبد) ١٩٦٣، فقد وجد فيها الدكتور لويس عوض «أقوى مظاهر الاحياء الرومانسي بغير جدال»[٣٠].

ولقد وجد الدكتور عوض ــ بعد أن اضيفت الى هذه الاعمال طبعات جديدة من أعمال حسين عفيفي وبشر فارس وهما من كتاب الاتجاه الرمزي ــ وجد أن هذه الحركة الرومانسية في الادب العربي قد «قامت وازدهرت على انقاض المدرسة الواقعية التي انتكست حوالي عام ١٩٦٠ أو قبل ذلك بقليل»[٣١]. وان هذه (اليقظة الرومانسية) في السنوات الأخيرة، تشمل الى جانب الشعر المنثور كل قطاع من قطاعات الأدب الحديث في مصر، فهو يجد ازدهارها في شعر صلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطي حجازي، ويجدها في الجيشان الرومانسي المتجلي في قصص نجيب محفوظ واعمال يوسف الشاروني وآخرين[٣٢].

ولقد تناولت الدكتورة سهير القلماوي قضية الرومانسية من زاوية جديدة، حين حددت بشكل دقيق مشكلة الفنان الحديث وهو يتعامل مع الرومانسية وغيرها من استحداثات اوربا، فدعت الى دراسة مبررات الرومانسية العربية وما تبع هذه المبررات من استحداث لهذه الاشكال والمصطلحات، وما يمكن ان نجده اصيلا في واقع المجتمع العربي متساءلة «.. هل كانت عندنا ثورة برجوازية على الاقطاع اوجدت رومانسية ثائرة، ثم

---

(٢٥) المدرسة الرومنطيقية: نشأتها وخصائصها ومكانها من المدارس الادبية ــ مجلة الكتاب، ج ١١ سبتمبر ١٩٤٦ ص ٧٤١ ــ ٧٥٢.

(٢٦) فن الشعر ــ بيروت ١٩٥٥ ص ٤١ ــ ٤٨.

(٢٧) الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، بيروت ١٩٦٠ ص ٨٥ ــ ٩٠.

(٢٨) الاشتراكية او الادب الاشتراكي ــ بيروت ١٩٦٤ ص ١٠.

(٢٩) المصدر السابق ص ٨.

(٣٠) تشيكوف على المسرح المصري ــ الاهرام ــ الملحق الاسبوعي ــ العدد ٢٨٠١٠٥ في ١٩٦٣/١١/٢٢.

(٣١) المساء الأخير ــ الاهرام ــ الملحق الاسبوعي ــ العدد ٢٨٠٨٤ في ١٩٦٣/١١/١.

(٣٢) المصدر السابق. وانظر حسين مروة في (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي) بيروت ١٩٦٥ ص ٦١ ــ ١٤١. وانظر (في المراثي) مقالة لويس عوض عن ديوان (الحب) لعبد الرحمن الخميسي «قطب الرومانسية المصرية». الاهرام في ١٩٧٢/٦/٩.

تداعت القيم البرجوازية أمام واقع جديد فأدى ذلك الى حيل فنية أو مستحدثات في سبيل البقاء، بقاء الاشكال البرجوازية في الفن؟ اذا لم يكن عندنا هذا بتفصيلاته فهل كان موجودا في عمومياته؟»[٣٣]

ولقد تعددت المناسبات التي اثيرت فيها قضية الرومانسية في ساحة النقد الادبي، ولا سيما في كتابات الأساتذة والنقاد الاكاديميين. وقلما عقدت ندوة او صدر ديوان او دراسة عن أحد الشعراء أو كتاب في النقد النظري او التطبيقي الا وتناول القضية في جانب من جوانبها. وتكفي الاشارة الى (ندوة البرنامج الثاني) المنشورة في مجلة الآداب اللبنانية التي عقدت لمناقشة كتاب انور المعداوي (علي محمود طه ـ الشاعر والانسان)، والتي اشترك فيها الدكتورة سهير القلماوي، والدكتور عبد القادر القط والدكتور شكري عياد، وتعرضوا فيها من خلال الكتاب لمناقشة وجوه الرومانسية المتعددة، وجوانبها المختلفة.[٣٤]

ولقد ظلت الكتب والدراسات النقدية تعرض للموقف الرومانسي في الفن والأدب سواء في الشعر أم القصة حتى فترة متأخرة، تثير جوانبه المختلفة، ومن زوايا متعددة[٣٥] كل ذلك يؤكد ما ذهبنا اليه، من أننا لم نفرغ بعد من الرومانسية ولم نؤصل موقفنا منها وان طرحها في هذه الاشكال والمظاهر المتعددة في ساحة النقد يشير الى حقيقتين واضحتين:

الأولى ـ تتعلق بمسؤولية النقد العربي، الذي لم يستطع الوصول الى حقائق علمية وتقاليد نقدية محددة، كالذي انتهى اليها الفكر والنقد الاوربي منذ أواخر القرن التاسع عشر.

---

(٣٣) الأديب العربي ومشكلات الالتزام ـ المحاضرة التي القتها في مؤتمر الأدباء العرب الثامن المنعقد في دمشق. انظر نص المحاضرة في مجلة الآداب ـ بيروت، العدد الاول. كانون الثاني ١٩٧٢.

(٣٤) انظر نص الندوة في مجلة الآداب العدد الثاني. شباط ١٩٦٧. وقد تعرض الدكتور القط لقضية الرومانسية مرات عديدة، لعل ابرزها مناقشته للذاتية الرومانسية وقضية الحب في مقدمة ديوانه (ذكريات شباب)، مصر للطباعة ١٩٥٨. انظر ص ٩ من المقدمة. كما تعرض الدكتور شكري عياد للمشكلة في غير موضع من كتبه (البطل في الادب والاساطير) ١٩٥٩ و (تجارب في الادب والنقد) ١٩٦٧ وفي (الادب في عالم متغير) ١٩٧١ ولا سيما في حديثه عن الاجيال الادبية. انظر (ادبنا بين التغيير والاستمرار) ص ١٥. وفي نقده لمجموعة أبو المعاطي ابو النجا القصصية (الناس والحب) الآداب العدد السادس. حزيران ١٩٦٧ ص ٤٩.

(٣٥) نشير الى بعض الدراسات المتأخرة على سبيل المثال، كدراسة محمود الربيعي (في نقد الشعر) ١٩٧٣. انظر الفصل الرابع ص ٨٧ ـ ١٤١. والى كتاب احمد كمال زكي (النقد الادبي الحديث ـ أصوله ومناهجه) ١٩٧٢. وقد تعرض للقضية في اشارات عديدة من خلال اهتمام بعض النقاد بها. والى دراسة عبد المنعم تليمة (مقدمة في نظرية الادب) ١٩٧٣ انظر الفصل الثالث «نظرية التعبير» ص ١٥٩ ـ ٢١١ والى دراسة طه وادي (صورة المرأة في الرواية المعاصرة) ١٩٧٣. انظر المدخل والباب الاول «الصورة الفردية في التيار الرومانسي» ٤٩ ـ ٢٤٤.

الثانية ــ ولعلها مرتبطة بالحقيقة الأولى، وتتعلق بمسؤولية الفنان العربي الذي لم يستطع ان يفرغ من آثار الرومانسية ونزعتها القوية. واذا كان قد تخلص منها في مجالات المسرح والرواية والقصة، فهو لما يزل يصدر في الشعر، عن غنائية رومانسية واضحة، وذاتية في الرؤية، وجيشـان في العواطف.

ولعلنا نبالغ تماما اذا ما طالبنا الشاعر بخاصة ان يتنكب تماما عن هذه الروح. فستظل مشكلة ارتباطه بالاحساس الرومانسي ظاهرة مطروحة باستمرار، ليس في عصرنا فحسب، انما في عصور قادمة، لأن الرحلة الرومانسية ــ كما يقول الدكتور شكري عياد ــ «لم تنته من حياتنا نهاية حقيقية، وربما لن تنتهي. لأن معنى انتهائها انتهاء الاحساس الرومانسي وهو متعذر»[٣٦].

وهكذا يجد الباحث نفسه مضطرا، اذ يعرض لقضية الشعر الحديث وآثار النزعة الرومانسية فيه، الى أن يتجه للتعرف على خطوط هذه الحركة الأدبية المهمة في مهادها التاريخي، ليقرنها بالصورة التي انعكست على مرحلة الشعر العربي بين الحربين فيتعرف بدقة على الاصالة والتأصيل في قصيدة الشاعر العربي، ثم ليخلص بعدها لدراسة هذه النزعة وملامحها في الواقع الأدبي العراقي وما تركته على قصيدة شاعر هذه المرحلة.

(٥)

لعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان الرومانسية، مرحلة وقضية، قد أثارت من الجدل والمناقشات أكثر مما أثارته اية قضية او مرحلة مر بها تاريخ الفن الانساني، حتى لقد انتهى كثير من الكتاب والنقاد الى استحالة تعريف هذه الحركة، أو تحديد مدلولها الفني[٣٧].

وليست مشكلة الرومانسية في تعريفها، ولا حتى في المدارس التي ورثتها، او قامت بعد انحدارها وموتها، منذ منتصف القرن الماضي كالطبيعية والرومانسية (المختلقة) المعروفة باسم البرناسية **Parnassinism** ذات الشعار المعروف (الفن من أجل الفن) **Art For Art's Sake** ، فالواقعية فالرمزية[٣٨]. فليس همنا ان نتعرض لهذه الحركات والمدارس، ولا للمشاكل

(٣٦) مجلة الآداب. العدد السادس. حزيران ١٩٦٧ ص ٤٩.

(٣٧) انظر اقوال (بول فاليري) و (اليوت) و (برنباوم) في هذا الشأن (الرومنطقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث ــ عيسى يوسف بلاطة. بيروت ١٩٦٠ ص ٨٢.

(٣٨) انظر بشأن هذه الحركات ومواقفها من الرومانسية: **Jacques Barzun, Romanticism and The Modern Ego, 1944. P.139.**

- وانظر (فن الشعر) ــ احسان عباس ٤٩ ــ ٥٠، و (الرومنطيقية في الادب الفرنسي) ــ ف.ل. تسولنيه. ترجمة احمد دمشقية. بيروت ١٩٦٠ ص ١١٦.

التي اثارتها الرومانسية في تاريخ الفن، او النقد وتطوراته، وهي كثيرة.

وانما نكتفي بالاشارة الى أن الرومانسية قد تعرضت في ساحة الفن والنقد، الى مجموعة من الهجمات العنيفة مثلتها هذه الحركات الفنية، ثم في كتابات عديدة، برز بعدها في اواخر القرن التاسع عشر، ماثيو آرنولد ـ ناقد العصر الفيكتوري ـ الذي وصل ما انقطع من آراء فيليب سدني ـ ناقد العصر الالزابيثي ـ مردد افكار هوراس الشاعر الروماني القديم حول (هدفية الشعر) او (مبدأه الأخلاقي)[39].

ثم اعقبه، في مطلع القرن العشرين، هجمة التصويريين Imagists [40] فكتابات اليوت في (الغابة المقدسة) عام ١٩٢٠، برفضه اخطر مبادىء الرومانسية الذي قرره وروزورث عن طبيعة الشعر بأنه «التعبير عن العواطف» أو «الفيض العفوي للمشاعر القوية»[41]. مؤكدا النقيض بأن «الشعر ليس انفجارا للانفعال، وانما هو فرار من الانفعال، وليس هو تعبيرا عن الشخصية، إنه فرار من الشخصية»[42].

وفي الثلاثينيات تتضح حركة الانسانيين الجدد New Humanism في كتابات ارفنج بابت Babbit وفويرستر Foerster وبول المر مور More، التي رفضت مبدأ روسو عن الموقف العاطفي من الطبيعة، داعية الى أن تكون مهمة الأدب اخلاقية[43].

وكانت الواقعية الاشتراكية التي تبلورت عام ١٩٣٢ ابرز الحركات الأدبية التي هاجمت الرومانسية. فقد رفضتها أساسا باعتبارها احدى ثمار النزعة المثالية في الفكر، آخذة على الرومانسي (تورم) فرديته، وانعزاله عن حركة المجتمع، وخلو فنه من انعكاس الواقع الموضوعي وحركته الجدلية.

---

(٣٩) بشأن آراء ماثيو آرنولد انظر كتابه (مقالات في النقد): Matthew Arnold, Essys In criticism (First series) London, 1970.

وتنظر بهذا الخصوص مقالته Tho choise of subjects in poetry في المجموعة English critical Essays. (nineteenth century) selected and ed. by : E.D.Jones. The World's Classic, London. 1961. PP : 304-322.

وبشأن آراء سدني انظر تحليلا لكتابه المشهور في (البحث عن معنى) لعبد الواحد لؤلؤة. بغداد ١٩٧٣ ص ٣٢ ـ ٣٥، وبشأن رأي هوراس انظر (فن الشعر ـ هوراس) ترجمة د. لويس عوض ـ الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠ ص ١٣٢ الفقرة ٣٣٣.

(٤٠) انظر (الوظيفة الاجتماعية للشعر ـ س. ك. ستيد) ترجمة سامي محمد عبدالله. مجلة الاقلام ـ بغداد ـ العدد الحادي عشر. آذار ١٩٧٣. وانظر (اليوت الشاعر الناقد ـ ماثيسن) ترجمة احسان عباس. بيروت ١٩٦٥ ص ٤٨.

(٤١) Abram, M.H., The Mirror and The Lomp : Romantic Theory and the oritical Tradition, New york. 1958. P 47.

(٤٢) المحاكاة ـ سهير القلماوي ـ الطبعة الثانية. القاهرة ١٩٧٣ ص ١٤٢.

(٤٣) انظر (في نقد الشعر). محمود الربيعي ٥٤، و (النقد الادبي الحديث) احمد كمال زكي ٦٥.

وتفضيله جريته الفنية على مقولة الضرورة Category Of necessity [٤٤].
بالرغم من معاودة منظري الواقعية الاشتراكية بين آونة وأخرى لمراجعة ادب الرومانسيين الروس المشهورين في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين امثال جوجول وبوشكين وبلوك وتشيكوف وغيرهم، واعتبارهم مؤثرين أشد التأثير في ادب الواقعيين الاشتراكين، وان حركتهم الرومانسية تلك «من الصفات العضوية للواقعية الاشتراكية»[٤٥].

لقد انتهت الرومانسية حتى أواخر الحرب الثانية الى أسوأ صورها في كتابات النقاد الاوربيين الذين شددوا هجماتهم عليها باعتبارهم اياها «.. أساس الحركات الفاشية والنازية.. عدوة العقل والديمقراطية.. وما زالت تهديدا حيا للحضارة..»[٤٦] لكنها مع ذلك كله لم تختف من كتب الدراسات الأدبية والنقدية، بل ظلت موضع عناية النقاد دائما، والموضوعيين منهم أمثال ابرامز وباورا وفشر ولاسيل ابركرومبي وفان تيجم[٤٧].

ويمكننا تلخيص الموقف النقدي الحديث من الرومانسية في عبارة باورا «ان الثورة الحديثة ضد الرومانسية ترجع الى حد ما، للاعتقاد بأنه اضافة الى كون الرومانسيين فرديين ومعزولين، ويعيشون ذواتهم مع غرابة في اطوارهم، فانهم لم يكتبوا شعرا عن واقعهم الذي يحيونه... على أنهم أحيوا الشعر بالنظر الى انفسهم، وبعزلهم التجارب غير الاعتيادية في سيرهم الشخصية.. هذا التحول الى الداخل كان جوابهم على العصور التي سبقتهم حيث اصرت على النظر الى خارج الاشياء... ولقد حصل الرومانسيون على نجاحهم الاعظم بسبب شدة تركيزهم على (الذات)، لكنهم دفعوا ثمن ذلك باهمالهم اشياء كثيرة أخرى غير الذات، والتي كانت على جانب كبير من الأهمية في نظر الآخرين»[٤٨].

ولقد حدد باورا ثلاثة أخطار رئيسية تكمن في الرومانسية مما يجعلها

Z, Apresyan, Freedom and the artist, Progress Publishers, Moscow. 1968 p. 38.

(٤٥) انظر (مناقشات جديدة حول الواقعية الاشتراكية) مجلة الطليعة القاهرة. العدد الثاني، فبراير ١٩٦٧.
وبشأن أثر التراث الروسي على الواقعية الاشتراكية انظر مقالة بافيل كورين:

Thououts on art « Socialist Realism in literature and Art, a collection articles, progress publishers, Moscow 1971 p. 99 ».

وبشأن اهتمامهم بأدب بوشكين وبلوك انظر دراسات مستفيضة عنهما في:

Anatoly Lunacharsky, On literature and Art Moscow, 1973

(٤٦) Barzun, Romanticism and the moderh Ego P. 3.

(٤٧) Lascelles Abercrombie, Romanticism, London 1926.

وأنظر تحليله النقدى لموسيقى الشعر عند شلي وكيتس ودراسته للشعر الغنائي وخصائصه في كتابه:

Poetry : its music and meaning-Oxfors :L 932, P: 37-62

وانظر (الرومنطيقية) ــ فان تيجم. ترجمة بهيج عثمان. بيروت ١٩٥٦.

(٤٨) C.M. Bowra, The Romantic Imagination, Oxford 1961 PP : 284-285.

تتناف مع روح العصر الحديث: اولها (الخيال المبدع الخلاق) الذي ميزها عن عصر العقل الذي سبقها، حيث كان يسود الخيال السلبي Fancy . لكن الخيال الرومانسي قد «يعني سما خطرا مدمرا حينما يسمح له بأن يكون في غاية الحرية»[٤٩]. وثانيها خطر (الذات الرومانسية المتضخمة) وثقتها القليلة بالشكل والتكنيك اللذين صممهما الشعراء الآخرون، وفي نظرتها غير الجادة للتراث[٥٠]. أما خطرها الثالث فيكمن في (غموض العالم الآخر الذي تخيلوه)[٥١].

(٦)

ولا تعنينا المناقشات الطويلة والردود والتبريرات التي أثارها النقاد حول هذه الاخطار وغيرها[٥٢]، الا أن القضية التي نراها تستحق الاهتمام، لعلاقتها بمرحلة الشعر العربي الحديث، مشكلة العلاقة بين (الذاتي) و(الموضوعي) في الفن عامة، وفي الشعر خاصة، فالجانب التاريخي للرومانسية يوضح ان بعض شعرائها والذين اتجهوا بعد ذلك للبرناسية والرمزية، من أكد بوضوح أن الفن (غايته في ذاته)[٥٣] الا ان اشهر اعلامها ظلوا يرددون موقفا اجتماعيا: بأنهم لا يعبرون عن ذواتهم فحسب وانما هم يعبرون عن ذوات الآخرين ايضا. يقول هوغو «يشكو بعض الناس أحيانا من الكتاب الذين يتحدثون عن أنفسهم ويصيحون: حدثنا عن أنفسنا. واأسفاه، حين اتحدث عن نفسي انما أتحدث عنكم، فكيف لا تشعرون؟ يا لك من احمق اذا لم تعتقد اني لست انت»[٥٣ب] بينما ذهب الفريد دي فيني الى أبعد من ذلك حين برر وجود الشاعر بفائدته الاجتماعية[٥٤].

ولعل هذا الموقف، في حقيقته، يوضح لنا غموض عبارة هوغو المعروفة عندما قال «ان الفترة الرومانسية هي فترة (درامية) وبذلك فهي (غنائية) بشكل بارز»[٥٥]. بمعنى أن الرومانسي ـ كما يرى بارزن ـ لا يرغب في تسجيل مشاعر الآخرين واحاسيسهم فحسب، وانما هو (درامي) في استخدام ذاته الخاصة صفحة حساسة ليمسك كل ما هو حركة جزيئية أو روحية للعالم الخارجي، انه يمسك (المتنوع) و(الجواهر المتناقضة) عند الآخرين فيعيد

---

(٤٩) المصدر السابق ٢٧٤ ـ ٢٧٥. (٥٠) المصدر نفسه ٢٧٥.

(٥١) المصدر نفسه ٢٧٥.

(٥٢) انظر على سبيل المثال وجهة نظر بارزن في تفسير ظاهرة (هروب) الرومانسي:

Romanticism and the modern Ego, PP : 103-104.

وانظر تعليل فشر للظاهرة ذاتها: **E. Fischer, The Necessity of Art, London, 1963 P. 61.**

(٥٣) يقول تيوفيل جوتيه «يقولون ما فائدة الشعر؟ فائدته انه جميل. اليس هذا بكاف» الرومانتيكية ـ غنيمي هلال ١٦٠.

٥٣ ب المصدر السابق والصفحة.

(٥٤) المصدر نفسه والصفحة.

(٥٥) **Barzun, Romanticism and The modern Ego, P. 98.**

انتاجهما[٥٦].

ولقد أثارت القضية، وما زالت، ارتباكا نقديا كبيرا بالنسبة للشاعر ولا سيما حين تطرح في شكل السؤال التالي: هل التوحد الذاتي او (التفرد) الشخصي عند الفنان والشاعر بخاصة هو مفارقة للواقع والمجتمع؟ أما الآراء فكثيرة وحسبنا الرأيان المتناقضان: يرى جاك بارزن ـ الشديد الدفاع عن الرومانسية ـ ان وصف الرومانسيين بأنهم (ذاتيون) و (غير موضوعيين) وصف غامض. وأسوأ منه عندما يقصد بهذا الوصف عبادة الذات **adoration of The Ego** ولذا فهو يحاول في تحليل طويل ايجاد صلة خفية في تجارب الشاعر بين الذاتي **Subjective** والموضوعي **Objective** [٥٧]

وكان على النقيض رأي الواقعية الاشتراكية التي هاجمت (ذاتية) الرومانسي من زاويتين :

الأولى ـ ان الفنان « لا يتكشف عن انسان غني ، من بين سائر البشر ، كي لا تصل فيما بعد الى التخفيف بأي شكل من الاشكال من اهمية الشروط الاجتماعية والتقنية والظروف التاريخية والجماهير والطبقات وقيمتها »[٥٨]

والثانية ـ تتعلق بمدى وعي الفنان لـ (ذاته) اي (حريته) ، وفهمه لعلاقات هذه الحرية بـ (الضرورة) وبـ(الواقع الموضوعي) . وهي تعتمد في ذلك على اساس تاريخي بالرجوع الى بعض نصوص قصيدة الشاعر الروماني هوراس **Horace** المعروفة بـ(رسالة الى بيزو) **Epistle To Piso** [٥٩] . لا سيما في المقطع الذي رسم فيه هوراس علاقة الفنان بما يصوره عندما رفض اي حق للفنان في تحكمه ، طالبا منه ان يكون تصويره للحياة حقيقيا ، «وهو الشيء الذي ينكره كثير من النظريين والفنانين البرجوازيين المحدثين بغير تحفظ »[٦٠] ، كما تعتمد الواقعية الاشتراكية على اساس فلسفي مأخوذ من مقولة هيجل في « رفض الفكرة القائلة بأن الحرية والضرورة نقيضان مجردان ممتنعان عن تبادل المضامين »[٦١] .

---

(٥٦) **ibid, P : 97-98.**

(٥٧) **ibid, P. 95.**

(٥٨) في علم الجمال ـ هنري لوفافر. ترجمة محمد عيتاني. بيروت ١٩٥٤ ص ٤٨. وانظر بشأن (نظرية الانعكاس) مقالة ميخائيل افزيانكوف في: **Problems of modern Aesthetics-Progress publishers. Moscow. 1969 PP : 216-220.**

(٥٩) فن الشعر ـ هوراس. ترجمة لويس عوض ٢٣ ـ ٢٤.

(٦٠) **Z. Apresyan, Freedom and The Artist, PP : 28-29.**

(٦١) **ibid, P.34.**

وفي ضوء هذه الشروط والقوانين وجدليات الحرية والضرورة انتهى بعض منظري الواقعية الاشتراكية الى القول بأن « ضرورة الطبيعة والمحيط الاجتماعي وضرورة القوانين الموضوعية هي الأساسية ، بينما تظل رغبة الفنان ووعيه في مرتبة ثانوية ، ولذلك فان الفنان ، دائما ، وبغير اعتبار للتشكيل السياسي والاجتماعي والنظام السياسي ، ثانوية بالنسبة للضرورة البارزة »[٦٢]

ولعل هذه النتيجة ، وهي ترفض ضمنا العالم الداخلي والمفهوم الفرويدي المسمى بعالم (اللاوعي) وما يحدث فيه من عمليات ابداعية ، قد وضعت الفنان في اطار من الشروط الحادة حتى لتبدو عملية الخلق الفني اقرب الى الفعل الميكانيكي منها الى الابداع العضوي ، مما جعل بعض المنظرين الواقعيين يتداركون هذه النتيجة مؤكدين « ...ان الفنان الحقيقي هو جديد دائما ، وهو ظاهرة فردية رفيعة في الفن[٦٣] وان الفنان الأصيل .. يصور الذي يراه بطريقته الخاصة مانحا اياه مضمونا جديدا وجمالا ، وان كل فنان حقيقي هو مبدع ، لأن الابداع ليس شيئا صناعيا يصنع حسب الطلب»[٦٤]

على ان الملاحظ في النقد التطبيقي عند الواقعيين الاشتراكيين ، يكاد ينحصر ، غالبا ، في انواع ادبية محددة كالرواية والقصة والمسرحية ، وقلما يتجه الى الشعر عامة والغنائي LYRIK منه خاصة . وذلك – فيما نرى – امر طبيعي ينسجم مع (خصوصية) الشعر و(تفرده) بين الفنون والأنواع الأدبية . ليس لأن الشعر « له وجود كامل وثابت ... وجود له طاقة متجددة على ان يرفع من يخاطبه من عالم الواقع الى عالم الفن »[٦٥] فحسب ، وليس لأنه – كما يقول هيجل – « اقدر الفنون على التجرد من المحسوس واقدرها على تمكين الروحي من السيطرة على الحسي ، واغنى من كل الفنون في امكاناته وطاقاته التعبيرية .. فهو فن كلي متكامل يستوعب طاقات الفنون ولهذا فهو فن الفنون »[٦٦] وانما يضاف الى ذلك ان تعامل الفنان مع هذا النوع الادبي تعامل له (خصوصية) واضحة وبطريقة تميزه عن رفاقه الفنانين.
ولسنا نذهب بذلك الى ان قصيدة الشعر هي (تركيبة سحرية) ، انما

---

(٦٢) ibid, PP : 34-44.

(٦٣) Pavul korin-the Demand of the age and the Questions of the creation « Socialist Realism in literature and Art » P. 99.

(٦٤) ibid, P. 100.

(٦٥) الشعر بين الفنون – سهير القلماوي. مجلة الثقافة. القاهرة. يناير ١٩٦٤.

(٦٦) انظر (مقدمة في نظرية الأدب) عبد المنعم تليمة ١٠٤ – ١٠٦.

يمكننا القول ان للشاعر مجالا ارحب دون سائر الفنانين في ترك بصماته وملامحه على مادته الفنية ، سواء في استخدامه العناصر الايقاعية والموسيقية ، ام في انتقائه للصور وطريقة تركيبها ، ام في اختياره قاموسه الشعري ، ام في الزاوية التي يتناول منها الحدث او الموقف او الموضوع . بل وحتى في طريقة التعبير عن مشاعره وطرح وجدانه .

ومن هنا ، تبدو قضية (الذاتي) و(الموضوعي) في الشعر ، والغنائي منه خاصة قضية غامضة تماما ، هذا اذا افترضنا جدلا امكانية وجود مشكلة ذاتية (صرفة) تخص الشاعر وحده ، دون ان ترتبط بأي قضية او (مؤثر) خارج ذاته[٦٧] ، والذي نراه ان (الذاتي) في الشعر يشي (بالموضوعي) ، كما ان (الموضوعي) يدل على (الذاتي) ويتضمنه . ذلك ان الشعر ـ كما قررنا في غير موضع ـ ينبع من رؤية ذاتية للوجود . ومن هنا فان الواقع ينتقل الى نسيج الفنان الشاعر بطريقة تشبه طريقة التمثيل النباتي SYMTHESIS بحيث يبدو اسقاط الواقع على نسيجه ، ان لم يمر خلال عدسة رؤيته الخاصة بمثابة اسقاط ميكانيكي عادي لا قيمة للفن فيه من اثر . وبمعنى آخر فان الشاعر لا يمكن ان ينفصل عن الواقع الموضوعي ، لأنه يرى فيه بعده الداخلي وليس الخارجي . انه يرفض واحدا من اشكال الواقع ، يرفض شكله الظاهر . وهو بهذا المعنى يفكك الواقع ليعيد بناءه اكثر انسجاما وتوحدا وجمالا عبر خياله ، وخلال الحلم والرؤية .

ولعل الشاعر آخر المقتدرين ـ بين مجموعة الفنانين ـ على مفارقة انتمائه للشكل الجماعي من الواقع ، أليس استعماله لغة الجماعة وفنها وتقاليدها الشعرية ، واحساسه الناضج بموروثها هو شعور بالانتماء وصورة من صوره ؟ لكننا حين نضعه في (قفص) ايديولوجية معينة ، ونطالبه بالتعبير عنها او خدمتها وفق شروط محددة ثابتة ، دون ان يكون تعبيره نابعا عن رؤية ذاتية اختيارية ، والا كان عمله (ساقطا) او (رديئا) فانه من المشكوك فيه ان نحظى بالفن الرائع العظيم .

---

(٦٧) يقول الشاعر الانكليزي المعاصر توماس بلاك بيرن «لا اجد اختلافا بين مشاكلنا الشخصية ومشاكل المجتمع. وبعد ذلك يبقى الفرد مشغولا بالمجتمع. ان تأثير الفرد في مجتمعه يعتمد على ما يستطيعه من فهم لنفسه» انظر.

The poet Speaks-interviews with contemporary poets, Edi. by : Peter Orr, London, 1966 P. 29.

وكان كيتس يقول «ان الفن يدعونا الى تلمس العالم واختباره ورؤيته تأسيسا على عبارة وردز ورث المعروفة «الشاعر هو صخرة الدفاع عن الطبيعة البشرية ». انظر.

L.C. Knights, Poetry, Politics and the English tradition, London. 1954, PP : 26-28

وحسبنا الاشارة الى عبارة الاصمعي في شعر حسان بن ثابت بعد اسلامه وتجنبه التعبير عن نزعاته الخاصة المتعارضة مع حدود العقيدة الاسلامية وشروطها التي سماها (الخير) وكيف اصاب شعره (اللين) بعد ان كان (قويا) يسير في طريق (الفحول) من الشعراء « ..طريق الشعر اذا ادخلته في باب الخير لان ، الا ترى ان حسان بن ثابت كان علامة في الجاهلية والاسلام ، فلما دخل شعره باب الخير من مراثي النبي (صلى الله عليه وسلم) وحمزة وجعفر (رضي الله عنهما) وغيرهم لان شعره . وطريق الشعر هو طريق الفحول مثل امرىء القيس وزهير والنابغة ، من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء ، وصفة الخمر والحروب والافتخار .. فاذا ادخلته في باب الخير لان »[68]

ولسنا في حاجة لاستعراض موقف النقد العربي من هذه القضية ، فعبارة القاضي الجرجاني في الرد على بعض خصوم المتنبي ممن وجدوا في بعض شعره (ضعفا في العقيدة) و(فسادا في المذهب والدين) صريحة تحسم الموقف « ...فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم ابي نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات ، ولكان اولاهم بذلك اهل الجاهلية ، ومن تشهد الامة عليهم بالكفر لوجب ان يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى واضرابهما ممن تناول رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وعاب من اصحابه ، بكما خرسا ، وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر »[69]

ولا يتعلق الأمر بموقف الاسلام من الفنان ــ ولعله كان اكثر تسامحا مع الشعراء في اغراض معينة ــ وانما الأمر يتعلق بموقف الفنان من قيم مجتمعه في اخذه بعضها مأخذ القداسة ، ورفضه بعضها الآخر ، ثم بموقفه وهو يعبر عن ذاته ورؤيته من خلال حريته هو .

وتلك هي قصة الفنان وصراعه التاريخي الطويل لتحقيق ذاته . ولسنا بحاجة الى شرح موقف ميكائيل انجلو من البابا والكنيسة عندما صور (الله) على هيئة البشر في اكبر كنائس روما ، او موقفهما منه . ومع ذلك يبقى الشاعر متميزا بين سائر مبدعي الفن لخصوصية الشعر وتفرده وكماله بين الفنون . ولعل ذلك كان السبب وراء استثناء سارتر الشاعر وحده من التقيد باكبر قضايا الفن الوجودي ، ونعني بها قضية الأدب الملتزم

---

(٦٨) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ــ المرزباني. ط السلفية ١٣٤٣هــ ص ٦٢.

(٦٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه ــ علي بن عبد العزيز الجرجاني. تحقيق ابو الفضل ابراهيم والبجاوي. القاهرة الطبعة الثالثة ص ٦٤.

٧٠ Committed Literature

على ان الذي يحكم العلاقة ما بين (الذاتي) و(الموضوعي) ، فيما نعتقد ، هي درجة (النسبية) بين الاثنين ، فكلما كان (الحد) مطلقا كلما افتقد اعتباراته في عالم الفن . بمعنى انه ليس هناك ذاتية مطلقة عند الشاعر المنطلق من مقولة وردز ورث « الفيض العفوي للمشاعر » فانه اذا ما سجل هذا (الفيض العفوي) مباشرة ، (دون تأمل واعادة ودون تعمق) فانه لن يسجل سوى لغو وثرثرة واصوات وكلمات متقطعة تصدر عن اللاوعي ، كذلك فان الفنان الموضوعي المنطلق من مقولة اليوت « الابداع الفني تأمل عميق واخراج شيء جديد من هذا التأمل العميق » فانه حتى في اختيار الموضوع او ما يعادل المشاعر والاحساسيس بما يعرف بالمعادل الموضوعي . Objective Correletive او حتى في اختيار (الزاوية) او (التجربة) بكاملها في هروبه عن الذات وتحقيق مشاعره بسلسلة من الصور والأحداث ، فانه بهذا (الاحداث) الخارجي الموضوعي في طريقة بنائه واختيار صوره وانتقاء زواياه ومؤثراته واقامة عملية الصراع والتناغم والتشاكل في كل اجزائه ، انما يعبر عن ذات الشاعر وبصماته وشخصيته واختياراته وذوقه .

ولعلنا لا نخطىء الاحساس في تأملنا لقصيدة اليوت الشهيرة (الأرض الخراب) The Waste land والتي يشير اليها الشاعر في احدى ملاحظاته على انها رحلة المسيح الى مدينة (عاموس) Emmaus بعد البعث . لا نخطىء ان هذه الرحلة خلال الأرض الخراب تعني الفهم الذي يقدمه الشاعر عن العالم المعاصر الذي يعيشه هو من خلال قصيدته ، فهو « ... يخلق ارض الهروب الخاصة به ، والتي هي التجسيد لمشاعر العقم والتوق الشديد والسأم »[٧١] بل هي اكثر من ذلك بالنسبة لذاته « .. فنحن نحس بأنه هرب من الروح الشاملة التي تهيمن على هذه الأرض الخراب ، اذ انكمشت ذاته فتحولت الى مجرد شخص اتضحت امام ناظره رؤيا خلاصه الذاتي .. »[٧٢]

ومن هنا تكاد تصبح قضية (الذاتي) و(الموضوعي) وكأنها مسألة شكلية ، حتى لنجد بعضهم ، ممن يعانون تجربة الشعر ومجاهدة الذات ، ينفون كونها تشكل قضية في الابداع الفني ، ويرون ان استعمال هذين

---

(٧٠) ما الادب ـ جون بول سارتر. ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال. الانجلو المصرية ١٩٦١ ص ٨. ويلاحظ ان لينين قد هاجم ـ في القضايا الجمالية ـ الليبراليين والثوريين المتشنجين معا وفي وقت واحد حيث اشار الى «ان هذه القضايا لا تتحمل النظرة الاحادية الجانب (ابيض أو اسود) لأن الظلال التي بينهما لا حد لها» انظر مجلة الطليعة. القاهرة. عدد نيسان ١٩٧٠.

(٧١)
H. Coombes, Literature and Criticism, a Pelican Book, London, 1971 PP : 60-61.

(٧٢) الحياة والشاعر ـ ستيفن سبندر. ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ـ سلسلة الألف كتاب. القاهرة ١٤٧ ـ ١٤٨.

المصطلحين « انما هو تخريب في عالم الفن وسوء فهم »[٧٣] وهي – في نظرهم – مرفوضة وجائرة ، لأن العلاقة بينهما متكاملة تماما » اذ ان الفنان الحق هو من يعبر عن وقع الموضوع على ذاته وبعد ذلك يأتي دور (الوحدانية) حين تأتي مرحلة التعبير ، مرحلة وقع الذات على الموضوع » [٧٤]

(٧)

تلك ، اذا صح رأينا ، اخطر القضايا التي خلفتها الرومانسية في ساحة النقد حتى الآن، ولا شك ان ما يتبعها بالضرورة ويتعلق بها قضية (القيمة الاجتماعية للشعر) . ولا نريد الوقوف عندها ، انما نكتفي بالاشارة الى ان افلاطون ضاق بالشعر وعده سيئا لأنه يثير العواطف ويخون الحقيقة[٧٥] . بينما وجده ارسطو (والتراجيدي منه على الأقل) جيدا لتطهير المشاعر[٧٦] . اما بالنسبة لوروزورث ، فانه « بسبب تقويته للمشاعر وتهذيبها فهو بين اعظم الأشياء جودة ، حتى ان دفاع شلي عن الشعر كان اكثر تسبيباً وتأثيرا من كل الأقوال الرومانسية عن القيمة الاخلاقية للشعر . فلقد اراد ان يوحد بشدة بين وظائف (الشاعر) و(المصلح) [٧٧] . بينما اعتبر ورد زورث مكونا لوظيفة الشاعر الاجتماعية فلقد كتب الى السير جورج بومونت « كل شاعر عظيم هو معلم .. انني اما ان اعتبر معلما او لا شيء »[٧٨]

واذا كانت عبارة هوراس القديمة قد عادت مرة اخرى على لسان ورد زورث في دفاعه عن شعر روبرت برونز بأنه « يسر ويعلم »[٧٩] فتبدو ظاهرة ايجابية في الحركة الرومانسية ، فان هناك ايجابيات كثيرة تذكر لها ولاعلامها ، مثل اقترانها بمفهوم الثورة[٨٠] ، وتقديسها لهذا المبدأ كما تداولته معظم كتابات الرومانسيين ،[٨١] وفي اتجاهها للانسان باعتباره (منبع الاشياء) حيث كونت رسالتها في ضوء التناقض العظيم بالنسبة له : بالمقارنة بين عظمته وابتذاله وبين قوته وبؤسه .[٨٢]

---

(٧٣) حياتي في الشعر – صلاح عبد الصبور. بيروت. دار العودة. ١٩٦٩ ص ٣٨.

(٧٤) توحد الشاعر – صلاح عبد الصبور. مجلة الكاتب. القاهرة. العدد الثالث. يونيو ١٩٦١.

(٧٥) «.. اننا لا ننكر سحره، ولكننا نعيب عليه خيانته الحقيقية. لست يا صاحبي تسلم بسحره الساحر وخاصة اذا ما نطق به لسان هومير؟» انظر (المحاكاة) سهير القلماوي ص ٨١ وانظر تفصيلا دقيقا لظروف موقف افلاطون هذا من الشعر. المصدر نفسه ص ٦٥ – ٨٣.

(٧٦) The mirror and the lamp, P. 33.

(٧٧) The Mirror and the Lamp, P. 313.

(٧٨) ibid, P. 332.

(٧٩) المصدر السابق والصفحة . (٨٠) انظر (الرومانتيكية) الدكتور غنيمي هلال ص ٥ ، ١٩

(٨١) انظر تمجيد فيكتور هوغو للثورة . المصدر نفسه ص ١١١

(٨٢) J. Barzun, Romanticism and the modern ego P. 24.

واذا كانت الرومانسية الانجليزية قد انتهت الى ذلك الموقف ، فان الرومانسية الفرنسية ، منذ الربع الأول للقرن التاسع عشر ، قد وضعت قوانينها الرئيسية هي ايضا في ضوء شعارها « على المرء ان يكون حرا ليقول الحقيقة ... اما الحقيقة فهي ان ينقل المرء الطبيعة بدل ان ينسخها »[٨٣]

وليست حقيقة الرومانسية انها « ارتبطت بحركات التحرر الوطني »[٨٤] فحسب . فهناك من يرى « ان عمل ورد زورث وكولردج لم يكن تقويض عرف فاسد فقط ، بل كان ثورة على النظام الاجتماعي بأسره .[٨٥] ولقد عرف عن ورد زورث بانه « كان شاعر الثورة وكان شاعر مقاطعة جبلية في شمال انجلترا ايضا »[٨٦] ، وتوفي بايرون وهو في السادسة والثلاثين من عمره في طريقه ليحارب من اجل استقلال اليونان ،[٨٧] ، ولم يكن نشاط بليك وشلي بأقل من الآخرين في قضايا التغيير السياسي والاجتماعي .[٨٨]

ولقد عد ادب الرومانسيين عامة ، بأنه يثير في المجتمعات غير الثابتة اعرافها وانظمتها روحا يتحرك من عدم القناعة ، الى رؤية متحفزة ، يرتبط فيها الشيء الوقتي بغير الوقتي دون ان يفقد فرديته[٨٩] .

واذا كانت (الثورة) و(الحب) و(الطبيعة) و(الموت) ابرز محاور شعر الرومانسيين فان (الدهشة) هي السمة الاساسية الأكثر التصاقا بمواقفهم كلهافي تعاملهم مع الكون . ان (الدهشة) هي رد فعلهم ضد فكرة العالم المألوف التي اعتقد بها شعراء القرن الثامن عشر .. تلك حقيقة لا تنطبق على كولردج وكيتس فحسب ، وانما على ورد زورث وشلي كذلك[٩٠] ، لقد نظروا الى اعماقهم باحثين في حياتهم الخاصة عن احساسات غريبة ، وفي اهتمامات غريبة عميقة بالطبيعة ، ليس على اعتبار انها محور للمشاعر الجميلة ، ولكن باعتبارها تشكل الروح المؤثرة في الحياة ، انها كما لو كانت قد ارعبت بمجيء الحركة الصناعية وكابوس المدن الصناعية ، لقد عادوا الى الطبيعة لتحميهم ولقد بدت في شعرهم مشاعر الدهشة من الحياة التي تبدو خلال احاسيس

(٨٣) الرومنطيقية في الادب الفرنسي ــ ترجمة احمد دمشقية ص ٢٩ . وانظر بشأن انجازات الرومانسية في ميادين الرسم والنحت والبناء والباليه والموسيقى والشعر في كل من فرنسا والمانيا :
Encyolopedia of the Arts, philosophi cal library, New Yourk, 1964. PP : 865-868.

(٨٤) **E. Fischer, The Necessity of Art, P. 53.**

(٨٥) وظيفة الشعر ووظيفة النقد ــ ايليوت . ترجمة عبد الوهاب الوكيل . مجلة كلية الآداب . بغداد . العدد الرابع آب ١٩٦١ ص ١١

(٨٦) **Helen Darbishire, The poet Wrdsworth, Oxford, 1950.**

(٨٧) مقدمة في الأدب الانكليزي ــ جون ملجان ود . م . دافين. ترجمة محمد فاضل عبود . النجف ١٩٧٠ ص ٥٦ . .

(٨٨) انظر في نقد الشعر ــ محمود الربيعي ٩٨

(٨٩) **Bowar, The Romantic Imagination, P. 292.**

(٩٠) المصدر السابق ص ١٩٨ ــ ١٩٩ .

جديدة ورؤية طازجة[٩١]

وكثيرا ما وصفت الرومانسية ـ لكل ذلك ـ وفي خطوطها العامة ، بأنها حركة (بنائية) و(ابداعية) ممثلة لفترة (الحلول) في مقابل القرن الثامن عشر (المنحل)[٩٢] ومع ذلك كله نجد احد اعلامها المشهورين ، الفريد دي موسيه ، يعرفها قائلا «انها نجم يبكي وريح تئن ، وليل يرتعش ، وزهرة تطير ، وعصفور يفوح اريجه ... »[٩٣] فهل هذه هي الرومانسية ، ام تلك التي تعرضنا لايجابياتها ؟

الواقع ان الرومانسية شديدة التنوع ، في ادب اعلامها ، كثيرة الاختلاف حتى ليمكن ان نصفها بأنها (حركة قمم) منفصلة في الأدب والفن . ان كل واحد من اعلامها يختلف عن الثاني مشكلا قمة قائمة بذاتها . ومن هنا فاننا حين نحاول تعريفها او تحديدها ، فانما نحاول انقاص الكثير الى واحد بالنسبة للعالم وبالنسبة للفن كما يقول بارزن [٩٤]

ولذلك ترددت الفكرة القائلة بأن الرومانسية لا تعني اتجاها محددا واحدا ، فهي ليست (عودة الى العصور الوسطى) ولا هي (حب الغرابة) ، او (ثورة ضد العقل) او (تبرئة للفرد) ، ولا هي (انعاش لوحدة الوجود) او (المثالية) او (الكاثوليكية) او (نبذ التقاليد الفنية) او (تفضيل العواطف) او (حركة رجوع للطبيعة) ولا عشرات اخرى من هذه التعميمات ، انها ليست ايا من هذه الاشياء لسبب بسيط هو ان ايا من هذه الاتجاهات لا يمكن ان يوجد موزعا بانسجام بين الرومانسيين الكبار[٩٥]

لقد تناقضت الرومانسية طويلا في مقولاتها وآراء شعرائها ، لكن الذي يفسر لنا كل تناقضاتها هدفها العام ومشكلتها الرئيسية في « خلق عالم جديد على انقاض عالم قديم بعد ان قامت الثورة الفرنسية ونابليون بكنس نظيف ، وحتى قبل الثورة التي يمكن ان تؤخذ على انها مظهر خارجي لتفسخ داخلي ، فانه لم يعد ممكنا ، التفكير او العمل او الكتابة او الرسم بالاشكال التقليدية التي فقدت الحياة ، فلقد حطم نقاد القرن الثامن عشر مكان سكناهم الخاص »[٩٦]

---

(٩١) B. ifor Evans, A short History of English literature, Penguin Books, London, 1950. P. 46.

(٩٢) J. Barzun, Romanticism and the modern ego. P. 22.

(٩٣) حديقة النبي ـ جبران خليل جبران . نقله الى العربية الدكتور ثروت عكاشة، القاهرة ١٩٦٠ المقدمة .

(٩٤) Romanticism and the modern ego. P. 96.

(٩٥) المصدر السابق ٢٠ ـ ٢١ .

(٩٦) المصدر نفسه ٢٢ .

(٨)

اما انجازات الرومانسية فأضخم من ان تكفيها صفحات ، وحسبنا الاشارة الى بعض انجازاتها البارزة في ميدان القصيدة وطبقاتها الفنية استكمالا للصورة .[٩٧] ففي مجال النظرية الفنية تقوم الرومانسية عموما على مقولة ورد زورث الشهيرة « الشعر هو الفيض العفوي للمشاعر القوية » . فالوعاء ـ كالنافورة مثلا ـ هو الشاعر ، ومواد القصيدة تأتي من داخله [٩٨] .

ومعنى هذا ان التحول من مفهوم المحاكاة **mimesis** الى التعبير **Expression** ومن (المرآة) الى (النافورة) ثم الى (المصباح) والمتناظرات المتعلقة بهذه التحولات لم تكن منفصلة عن مفهوم الشعر الذي حددته الرومانسية . ان بؤرة الاهتمام هي علاقة عناصر العمل الفني بحالة الفنان الذهنية والاقتراح المسمى بـ(العفوية) انما هو في الحقيقة حركات النبض في صلب الشاعر[٩٩]

ويتفق ورد زورث وكولردج مع ارسطو في ان موضوع الشعر هو (الحقيقة) اذ اعاد كولردج صياغة العبارة بقوله « ان الشعر يمثل واسطة عادلة بين اطراف العام والمألوف من جهة . والمفرد والجديد من جهة اخرى . ثم يعيد صياغة هذا المفهوم مرة اخرى بمنطقه المميز فيسميه « الالتحام والتسوية » ما بين الأشياء المتضادة . والمطلوب هنا انحناء الكون الى داخل الفرد[١٠٠].

وفي مجال الجودة والرداءة قسم كولردج الشعر كله الى نوعين رئيسيين : الشعر ذو المواصفات الميكانيكية ، والشعر العضوي[١٠١]. اما

---

(٩٧) من ابرز انجازات الرومانسية انها عطت لكلمة (فنان) مدلولها الحديث ، انظر التفاصيل
Graham Hough, the Last Romantics, London 1961. PP : XV « The prefece »

(٩٨) **Abrans, The mirror and the lamp P. 48.**

(٩٩) **ibid, P. 54.**

(١٠٠) **ibid, P.,56.**

(١٠١) المصدر السابق ١٧٦ وبشأن تفاصيل مفهوم النظرية الرومانسية في الفن عامة والشعر خاصة كما وردت في أراء الرومانسيين وموقفهم من آراء افلاطون وارسطو ، ثم من الكلاسية الجديدة في القرن الثامن عشر انظر المصدر السابق . الصفحات ٤٨ ، ٤٩ ، ٦١ ، ٦٨ ، ١٢٢ ـ ١٢٣ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٦٧ ، ٢٩٠ ـ ٢٩٩ .

اساس هذا التقسيم فقد جاء من نظريته الشهيرة في الخيال ، والتي تعد دون جدال اكبر انجازات الحركة الرومانسية . وملخصها ان كولردج قسم الخيال الى ثلاثة انواع : اولي (ابتدائي) وخيال ثانوي ، وقوة استدعاء (وهم) **Fancy** يشترك في الاول جميع الناس اما الثاني فهو الخيال الخلاق المبدع ، الخيال العضوي **organic Imagination** ومن ابرز مواصفاته انه يفكك .. ينشر .. يبدد في سبيل اعادة الخلق[١٠٢] انه يعيد خلق عناصره بواسطة عملية يسميها كولردج (الحجارة والملاط) **brick andThe mortar** وعلى هذا ، فان الخيال الشعري الذي يقصده : عملية تركيبية بدائية وقوة مازجة لاحمة على عكس (الايهام) الذي تتصف به الذاكرة الميكانيكية عادة ، فهو خيال سلبي مرآوي ، انه قوة جامعة ورابطة ، تعمل فحسب من خلال عملية وضع شيء بجانب اخر **Juxta-position** ، ١٠٣ ، فالعملية الابداعية تنعكس في الخيال الابتدائي بواسطة (كل العقول) الفردية ، ويرجع صداها ثانية في الخيال الثانوي (التخيل) الذي يعيد الخلق والذي يمتلك الشاعر العبقري فقط[١٠٤] .

وهكذا اضاف كولردج مصطلحا ثالثا هو (العقل في الادراك) ، للمماثلة الموجودة بين (الشاعر) و(الاله الخالق)[١٠٥] وقد بدا (الادراك) عنده هاما مرتبطا بالخيال الخلاق ذاته « فالتجربة تنبع من الادراك ، الا ان الخيال الموحد يكون مصدرا لضوء جديد ، واداة مساعدة لادراك يمتلك رؤية اكبر »[١٠٦] وقد وجد النقاد (ادراك) كولردج نفسه نموذجا لما كان يعنيه في مصطلحه ، اذ وصف ادراك كولردج بأنه « حساس بشكل غريب ، سريع الاستجابة للاهتزاز ، متمكن من التمييز بين اشياء دقيقة جدا كدقة الشعيرة »[١٠٧]

وتتعلق قضية (الادراك) عادة بقضية (الصورة) **Image** ، التي كانت قبل مجيء الرومانسيين تعني المفهوم الافلاطوني « انعكاس الصور في المرآة تماما كما في الرسم او كتابة الشخصيات في صفحة كتاب ،

---

(١٠٢) المصدر نفسه ٢٨٢ . وللاستزادة بشأن نظرية كولردج في الخيال انظر كتابه المعروف **Biographis literaria** وقد ترجمه الى العربية عبد الحكيم حسان بعنوان (النظرية الرومانتيكية في الشعر) القاهرة ١٩٧١ . انظر الفصول : الرابع ، والثاني عشر ، والثالث عشر . وانظر بعض تحليلات هذه النظرية (المحاكاة) د. سهير القلماوي ط ٢ ص ١٢٧ ــ ١٣٠ وانظر (كولردج) د. مصطفى بدوي ١٩٥٨ ص ٩٢ .

(١٠٣) **The mirror and the lamp, PP : 168-169.**

(١٠٤) المصدر السابق ٢٨٢ .

(١٠٥) المصدر السابق والصفحة .

(١٠٦) **Wihliam, Walsh, The use Imagination, London, 1959. P. 14.**

(١٠٧) المصدر السابق والصفحة .

وانطباع البصمات على قرص الشمع»[١٠٨] ومثله رأى ارسطو عن (استقبال الأحاسيس) في عبارته « يجب ان تكون قد تكونت كما لو حدثت بالطريقة التي يترك فيها خاتم اثره دون ان يظهر في الشمع اثر للحديد او الذهب»[١٠٩] واستمر هذا المفهوم حتى القرن الثامن عشر حيث مثلته كتابات جون لوك الذي اثبت قالبا محددا للنظرة العامة للعقل[١١٠] بينما اظهرت آراء ورد زورث وكولردج تحولا جذريا في مجال الصورة واستقبال الاحاسيس في العقل ، اذ اتفقا على تصوير العقل في « كونه (ادراكاً حسياً) نشطاً اكثر من كونه (حسياً جامداً) وانه يهب للعالم ، في عملية ادراكها العالم ذاتها »[١١١]

وفي مجال اللغة كان التحويل جذريا ايضا . فقد رفضت الرومانسية المفهوم الكلاسي القائل بوجود لغتين ، واحدة للنثر واخرى للشعر ، كما رفضت تقسيمها للكلمات : نبيلة ، واخرى وضيعة . واتجه ورد زورث الى لغة الطبقات الشعبية متخذا استعمال لغة الناس العاديين والبسطاء مقياسا للشعر الجيد ، قائلا في مفتتح الطبعة الثانية للقصائد الغنائية عام ١٨٠٠ «اغلب القصائد التالية هي تجارب كتبت بشكل رئيسي من خلال نظرة تؤكد مدى امكانية ان تكون لغة الحديث في الطبقات الوسطى والعامة من المجتمع ملائمة لأغراض المتع الشعرية ..»[١١٢]

وتأسيسا لمفهوم كولردج عن (الشكل العضوي) للقصيدة ، ورفضه التقسيم الكلاسي لعناصرها في ثنائية (الشكل والمضمون) وتأكيده استحالة فصلهما لأن كلا منهما يعتمد على الآخر ويشكله ويرتبط به ارتباطا عضويا[١١٣] ، فانه انتهى الى تقسيم اللغة الى لغتين واستعمالين : لغة الانسان ، ولغة الشعر . وفي الثانية « يجب ان يكون لكل عبارة ، واستعارة ، وتشخيص ما يبرره من العاطفة »[١١٤] وعلى هذا ، فالشعر عنده من الوجهة اللغوية « افضل الألفاظ في افضل الاوضاع[١١٥]. واذا كان ورد زورث وكولردج قد عملا على (جعل اللغة غريبة) ، فان احدهما قد سعى لخلع الغرابة على المألوف في حين سعى الآخر الى جعل المدهش مألوفا »[١١٦]

---

(١٠٨) **The mirror and the lamp. 57.**
(١٠٩) المصدر السابق والصفحة .
(١١٠) المصدر السابق والصفحة .

(١١١) المصدر السابق ٥٨ .
(١١٢) **Preface to the second edition of Lyrical Ballads, 1800 « English critical Essays (nineteenth century) London, 1961. PP : 1-23 ».**
(١١٣) انظر تفاصيل القضية بشكل موسع (كولردج) للدكتور مصطفى بدوي ٩٥
(١١٤) المصدر السابق ٩٥ ــ ٩٦ .
(١١٥) المصدر السابق ٩٥ ــ ٩٦ .
(١١٦) نظرية الأدب ــ ويليك ، وارين . ترجمة محي الدين صبحي ٣١٩ .

وقد حدد فيكتور هوجو موقف الرومانسيين العام من النحو والبلاغة واساليب التعبير في احدى قصائده المطولة «.. لقد نفثت ريحا ثورية ، ووضعت على القاموس قبعة الثورة الحمراء فلا كلمات ارستقراطية واخرى وضيعة . فليس هناك من كلمة لا تستطيع الفكرة في تحليقها المطلق ان تقع عليها . وصحت مع الصاعقة والعاصفة . حربا على البلاغة ولكن سلاما مع النحو .. ولم اكن اجهل ان اليد الثائرة التي تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة . وقلت للكلمات : كوني جمهورية وجعلتها تتحرك جميعا ، ورميت في شراسة بالشعر الارستقراطي الى كلاب النثر السوداء »[١١٧]

وفي مجال الايقاع والموسيقى اشترط كولردج اساسين لوزن القصيدة ، الأول : ينبغي للوزن ذاته ان يكون مصحوبا بلغة الانفعال الطبيعية . والثاني ان تكون آثار الفعل الارادي واضحة في سائر اللغة المنظومة بحسب تدخل هذه الارادة ، على ان يتحد هذان الشرطان اتحادا تاما[١١٨] وفي التطبيق العملي سخر هوجو من تحديد الاوزان القديمة ، وحاول التحرر من التزام حدودها المنيعة التي كانت لها في العصر الكلاسي ، بحيث هدم تلامذته البيت الشعري وغيروا فواصله في النظام الاثني عشري (الكسندران) حتى احالوه احيانا الى سطر من النثر[١١٩]

كما اهتم الرومانسيون اهتماما شديدا بالسونيت Sonnet والأنشودة القصيرة ODE [١٢٠] كما عنوا بالقافية باعتبارها مركزا تنظيميا للمشاعر ، يخلص بها الشاعر من عذابه كما يقول بايرون[١٢١]. ولا شك أن الذي استعرضناه ليس الا الخطوط البارزة في حقل انجازاتها الواسع ، وفي صورتها العامة . وتظل انجازاتها الأصيلة والكبيرة في دواوين شعرائها وفي كتبهم ورسائلهم ودفوعهم الكثيرة عن الشعر[١٢٢].

---

(١١٧) الرومانتيكية ــ محمد غنيمي هلال ١٨٩ ــ ١٩٠

(١١٨) كولردج ــ د. مصطفى بدوي ١٧٤ ــ ١٧٦ .

(١١٩) نظرية الانواع الادبية ــ فنسنت ، ترجمة حسن عون . المجلد الاول ص ٧٠ .

(١٢٠) انظر بشأن الاشكال الشعرية الرومانسية (المرآة والمصباح) ص ٨٦ ــ ٩٩ .

(١٢١) المصدر السابق ١٣٩ .

(١٢٢) بشأن الانجازات الرومانسية ، انظر الفصل الذي عقده باورا تحت عنوان **« The Romantic Achivements »** في **The Romantic Imagination P. 217.**

وانظر مجموعة من النصوص النقدية الهامة في : **English critical Essays (Ninetgenth century)**

مثل دفاع شلي عن الشعر ص ١٠٢ ــ ١٣٨ ، ومقدمة ورد زورث للقصائد الغنائية ١ ــ ٢٣ ، ومقالة جون رسكن عن (الايهام العاطفي) ٣٠٤ ــ ٣٣٢ .

(٩)

ولقد جاء الآن دور السؤال الهام : اذا كانت الرومانسية ـ من خلال عرضنا تمثل كل هذه القضايا ، مثيرة كل هذه المشاكل ، محدثة اضخم تحول في تاريخ الفن الانساني ، فأين منها ــ اذن ــ هذه الموجة الجديدة في الشعر العربي ما بين الحربين والتي اصطلحنا على تسميتها بالرومانسية العربية ؟ ما هي انجازاتها ؟ ، وما مقدار الأصالة و(التأصيل) والتقليد والمحاكاة فيها ؟ وهل احدثت في الشعر العربي ذلك الانعطاف الحاد والهزة العنيفة التي احدثتها تلك الحركة العميقة والاصيلة في اوربا ؟

لعل الاجابة على هذه الاسئلة أكبر وأوسع من ان يتسع لها مجال البحث في موضوعنا ، الا اننا نحاول تضييق القضية ، والنفاذ اليها من خلال ما يقترحه علينا الدكتور عبد القادر القط في مطالبته ان نحكم على النماذج الشعرية من حيث القيمة الفنية ، وليس من كونها تخالف القديم او تسايره ، وان نقف من الجديد موقفا على ضوء سؤالين : هل هناك حاجة الى هذا الجديد ؟ وهل هذه النماذج المتوافرة منه ترضي هذه الحاجة ؟[١٢٣]

الواقع ان الحاجة لهذا الجديد كانت مطلوبة ، فلقد ظهرت اشارات ودلالات تنبىء بتحركات جديدة في المجتمع العربي ، ولم يعد من شك في ان السنوات ١٨٨٢ (ثورة عرابي) و١٩٠٨ (اعلام المشروطية) وثورة ١٩١٩ تعني شيئا كثيرا وفي مصر خاصة . ومنذ اواخر القرن التاسع عشر ، نشأت طبقة وسطى من صغار الملاك ورجال الصناعة والتجارة والموظفين ، تأخذ مكانها بين الخديوي والانكليز ، تؤثر في الحياة العامة بمرور الزمن حتى بلغت ذروة نشاطها عام ١٩١٩ .

وابرز ما يلاحظ على هذه الطبقة الناشئة ان ما تكون من قياداتها واحزابها الوطنية (الأمة) و(الوطني) ثم (الوفد) لم تكن تمثل غير التطلعات السياسية لمثقفي هذه الطبقة ، متمثلة في الاستقلال وطرد الانكليز ثم التخلص من تبعية تركيا وتقييد الملكية المطلقة باقامة نظام برلماني وحكم دستوري ، اما الوجوه الأخرى لهذه التطلعات ، ونعني بها الجوانب الاقتصادية والاجتماعية كتحقيق العدالة بين الناس وتصفية الاقطاع فلم يكن لها من اثر في مناهج هذه الاحزاب او في مواقف قياداتها .

---

(١٢٣) من محاضرته « القديم والجديد في الشعر العربي » التي القاها في جامعة الكويت بتاريخ ١٠/٣/١٩٦٩ ، انظر عبد الواحد لؤلؤة (البحث عن معنى) ص ١٢٨ .

ولا تعنينا تفاصيل علاقة هذه الطبقة التي كانت تمثل آمال المصريين في الحياة الحرة الكريمة واقامة مستقبلهم ، بالقصر من جهة وقوة الاحتلال من جهة اخرى ، سواء في تشكيل الوزارات ام في المشاركة الفعلية في النظام السياسي . الا ان الذي يعنينا مدى فاعلية هذه الطبقة البرجوازية في التأثير في حياة الناس ، بما يمكن ان تثيره من حركة اقتصادية واقامة مشاريع في الصناعة والزراعة وادخال الآلة وما تتركه هذه الآلة من آثار في حياة عامة الناس وفقرائهم ، كالذي احدثته الثورة الصناعية في اوربا وكالذي تركته الآلة من آثار في نشوء المدن الصناعية وفي تغيير علاقات المجتمع الانتاجية ، التي انتهت باسقاط النظام الاقطاعي ، وما تبع ذلك كله من تجديد في حياة الفكر وفلسفات وايديولوجيات جديدة فرضتها البرجوازية هناك ضد طبقة النبلاء ورجال الاقطاع بمعاونة طبقة العمال والحرفيين ، وقادت بعد ذلك ثورتين مشهورتين ، الثورة الأمريكية ١٧٦٦ والفرنسية ١٧٨٩ .

وعلى الرغم من الاختلافات الكبيرة في صورة القوى التي كانت تحكم اوربا في القرن الثامن عشر ، والتي حكمت الوطن العربي في نهاية التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين من حيث قوة النظام الاقطاعي واتساعه ، ومن حيث ضخامة القوة الارستقراطية وطبقة النبلاء ، على الرغم من ذلك الاختلاف ، فان البرجوازية العربية في العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن وجدت في الاستعمار وعنفه وخططه مبررا كافيا لأن يسد عليها الطريق ويقضي على مبادراتها وحركتها في خلق نهضة اقتصادية وتطور مالي وصناعي ، راضية ان يدفعها بعيدا عن هذه الميادين ، الا بمقدار ما يحفظ لها مصالحها او مصالح زعمائها وقياداتها .

فاذا ما اضفنا الى ذلك ضعف بذور الحيوية والنشاط والفاعلية في بنية هذه الطبقة ذاتها ، بسبب نشوئها من جهة ، وبسبب جهلها حقيقة دورها الضخم في احداث التغييرات الجذرية المطلوبة في المجتمع ، امكننا ان نفهم سبب انصرافها وقياداتها الى العمل السياسي دون التأكيد على الجوانب الاقتصادية الأخرى . على ان مما يذكر لطلائع هذه الطبقة محاولاتها المستمرة في احداث التغيير الثقافي وصياغة الفكر اللبرالي واثارة القضايا الجديدة كحرية المرأة وعلمانية الدولة ، ونظرية التطور الداروينية وغيرها .

وهكذا كان الجيل الذي ولد وعاش في ظل الاحتلال متجها الى الغرب يقبل عليه اقبالا شديدا ، حائرا بين ظروفه الموضوعية وبين ضغط الحضارة الاوروبية التي داهمته في قيمه وتقاليده وموروثه مداهمة عنيفة . ولقد اثار ادباء هذا الجيل المتجه الى اوربا جملة معارك عنيفة ضد القوى التقليدية والمحافظة مما دعا هذه القوى الى ان تتخذ مواقف « اكثر تشددا من موقف

اسلافهم في الجيل السابق ، وصورة التغير السريع الكاسح في شتى مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية .. جعلت جماهير الطبقة المتوسطة ـ الطبقة المسموعة الصوت حتى الآن ـ تشعر بالحيرة والضياع »[١٢٤]

ويوصف هذا الجيل عادة بأنه « رومنسي المنزع »[١٢٥] والسؤال الهام : هل كانت هذه النزعة فيه اصيلة نابعة من الواقع الاجتماعي والتغيرات العميقة في المجتمع العربي ؟ لقد حاول العقاد الاجابة على هذا السؤال حين شبه ـ مبالغا ـ الوضع النفسي لجيله وقيمه الاجتماعية بتلك الحالة التي عاشها الشعراء الفرنسيون قبل الثورة الفرنسية قائلا « ان هذا العصر ـ في مصر ـ قد هز رواكد النفوس ، وهو عصر ، طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ومستقبل مريب ، وقد تعددت المسافة فيه بين اعتقاد الناس بما يجب ان يكون وبينما هو كائن فغشيتهم الغاشية »[١٢٦] ثم ينقل عبارة شاتو بريان المشهورة وقد وجدها العقاد تصلح لتصوير مشاعر جيله « لقد سئمت الحياة حتى قتلتني السآمة فلا شيء مما يحفل به الناس يعنيني ، ولو انني كنت راعيا او ملكا لما عرفت كيف اصنع بعصا الراعي او تاج الملك ... »[١٢٧]

ويكثر العقاد ـ في وصف الظروف النفسية لجيله قبل الحرب الأولى ـ من عبارات (فلسفة السخط) و(عدم الرضا) و(الشكوى من الزمن) و(اصوات الاستياء) حتى ينتهي الى تسمية عصره بـ(العصر السوداوي)[١٢٨] فهل كان العقاد دقيقا في هذا الوصف وذاك التشبيه ؟ الواقع اننا نرى العقاد شديد المبالغة ، ولعله حين ارجع موقف جيله في قراءاته للآداب الاوروبية ، كان اكثر دقة في تحديد اسباب هذه النزعة الرومانسية في ادبهم ، يقول « ...فالجيل الناشيء بعد شوقي كان وليد مدرسة اوغلت في القراءة الانجليزية ولم تقتصر قراءاتها على اطراف من الادب الفرنسي كما كان يغلب على ادباء الشرق الناشئين في اواخر القرن الغابر ... ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا اخطيء اذا قلت ان هازلت امام هذه المدرسة كلها في النقد ، لأنه هو الذي هداها الى معاني الشعر والفنون واغراض الكتابة »[١٢٩]

---

(١٢٤) الأدب في عالم متغير ـ شكري عياد . الهيئة المصرية للتاليف والنشر . ١٩٧١ ص ١٢

(١٢٥) المصدر السابق ص ١٥

(١٢٦) الطبع والتقليد في الشعر العصري ـ مقدمة ديوان المازني ج ١ ط المجلس الأعلى للفنون والآداب ص ١٧

(١٢٧) المصدر السابق والصفحة .

(١٢٨) المصدر نفسه ص ٢١ .

(١٢٩) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ـ العقاد . القاهرة ١٩٣٧ ص ١٩١ ـ ١٩٢

ومن هنا ، يمكننا القول بأن المجتمع المصري كان مهيئا بشكل من الأشكال للشعر الجديد فلنقل مثلا نزوع الطبقة الوسطى نحو الليبرالية والتأكيد على دورها ، وبحثها عن مكاسبها من جهة وانتماء اغلب الادباء والمفكرين والمثقفين عامة من ابنائها لأحزابها وصحافتها وتجمعاتها السياسية ، كل ذلك وغيره مما هيأ للشعر الجديد . الا ان الذي نعنيه تماما مقدار التغير الجذري في هذه القطاعات الأخرى من المجتمع كي نستطيع بعد ذلك الوصول الى المقارنة وصور التشابه بين الوضع النفسي لجيل العقاد وجيل الرومانسيين الفرنسيين الأوائل . ولقد رأينا ان طبيعة البرجوازية في مصر وظروفها وتطلعاتها وآثارها في التغيير تتشابه بشكل عام مع البرجوازية الاوروبية وتختلف عنها اختلافا شديدا في الدرجة والتفاصيل والنتائج . فهل معنى ذلك ان انعكاس هذه النتيجة في الأدب والشعر جاء على هذه الصورة : تشابه عام في النوع واختلاف شديد في الدرجة والتفاصيل والنتائج ؟

يضع اليوت هذه المعادلة في حديثه عن ثورة ورد زورث الشعرية « كل تغير جذري في الشكل الشعري يحتمل ان يكون علامة تدل على تغير اعمق حادث في المجتمع وفي الفرد » ١٣٠ اما جيل العقاد فلا يرى سبب دعوته لتجديد شكل القصيدة نابعا من التغيير الجذري في المضمون ، او نابعا من تغيير عميق في المجتمع . يقول العقاد عن جيله ودعوته لتجديد الاوزان « ...وقرأ الشعر الغربي فرأى كيف ترحب اوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في ايديهم القوالب الشعرية فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر .. » ١٣١

ولا يقتصر الأمر على الشكل ، فالعقاد يؤكد لنا ، انه وجيله وقعوا في انفصام حاد ما بين الاحساس والتعبير عن هذا الاحساس بالقالب . المضمون والاحساس شرقيان ، اما تمثل هذا الاحساس فغربي « ...ونحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأوا منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، ونقلتهم التربية والمطالعة اجيالا بعد جيل فهم يشعرون شعور الشرقي ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي » ١٣٢

وبغض النظر عن هذا الانفصام الذي يكاد يمثل ابرز سمات هذا الجيل ونوازعه حتى سمي بالجيل (المحير المحير) ١٣٣، فاننا حتى الآن قد تناولنا

---

(١٣٠) ت.س. اليوت : الشاعر الناقد ــ ماثيسن ، ترجمة د. احسان عباس ١٨١ .
(١٣١) الطبع والتقليد في الشعر العصري ــ مقدمة ديوان المازني ج ١ ص ١٤
(١٣٢) المصدر السابق والصفحة .
(١٣٣) الأدب في عالم متغير ــ د. شكري عياد ص ١١

الموضوع من زاوية انعكاس التغييرات الاجتماعية على الشعر ، ومدى الحاجة للجديد فيه . ويهمنا ان نتساءل عن دور الشاعر العظيم الذي يمكن بأصالته ان يتمثل المرحلة تمثلا عميقا ، بحيث يفيد من هذه التغييرات الجديدة في المجتمع لاحداث اخطر التغييرات الجذرية والانعطافات الحادة في طريق الفن . ذلك ان المسألة الكبرى في قضايا التجديد ، ليست في كون هذا الشعر قديما او جديدا انما ـ كما يقول اليوت ـ « الى اي حد اقلق الوعي السائد »[١٣٤] هذا الجديد .

اما خليل مطران ، فمن المتفق عليه دائما انه اول من حمل راية التجديد في الشعر العربي . ولقد قيل في ريادته ودعوته لتجديد الشعر العربي الكثير من الآراء المبالغة ، واطلق عليه من ألقاب التفخيم ما لا يفيد تخصيصا لمذهب او ايضاحا لمنهج كما يقول الدكتور مندور[١٣٥] الا ان الرجل كان على قدر كبير من التواضع ومعرفة النفس ، فلم يدع غير ما في ديوانه من سمات ومظاهر ولعل ابرزها ، ان معظم قصائد ديوانه الضخم ـ في مجلدين ـ تكشف عن تقليدية ، واضحة ، وتتمثل فيها مواصفات القصيدة الكلاسية ولا سيما في اغراضها في المدح والتهنئة والرثاء ، وشعر المناسبات الاخرى ، والاخوانيات . وحين يتحدث النقاد عن شعره الرومانسي ـ الواضح الرومانسية ـ فانهم لا يجدون بين ايديهم سوى قصائد معدودة في جزئي الديوان ، امثال قصائده (المساء)[١٣٦]، (الاسد الباكي)[١٣٧] (حكاية عاشقين)[١٣٨] وهي مقطوعات جاءت تحت هذا العنوان نظمها في قصة حبه . و(هل تذكرين).[١٣٩]

هذا النزر القليل من القصائد ذات النزعة الرومانسية ، في ديوان الخليل الضخم المليء بالاغراض التقليدية يبرر لنا تواضع الرجل وانكاره على نفسه ان يكون قد جاء بالابتكار العظيم في فن الشعر العربي ، نراه يقول في (بيان موجز) وهو مقدمة ديوانه « ...ولم اكن مبتكرا فيما صنعت ، فقد فعل قبلي فصحاء العرب ، ما لا يقاس اليه فعلي ، فانهم توسعوا في مذاهب البيان توسع الرشد والحزم ، وجاريتهم في تصريف الكلام على ما اقتضاه هذا العهد من اساليب النظم »[١٤٠]

---

(١٣٤) ت.اس. اليوت ماثيسن . ترجمة د. احسان عباس ص ١٨١
(١٣٥) خليل مطران ـ محمد مندور . دار نهضة مصر . القاهرة ص ١٠
(١٣٦) ديوان الخليل . مطبعة الهلال . ١٩٤٩ ج ١ ص ١٤٤ .
(١٣٧) المصدر نفسه ج ٢ ص ١٧
(١٣٨) المصدر نفسه ج ١ ص ١٨٥ .
(١٣٩) المصدر نفسه ج ٢ ص ١٣٥
(١٤٠) ديوان الخليل ج ١ . المقدمة ٨ ـ ٩

اما ما يعتز به الخليل ، ويصرح به (غير هياب) فشعر هذه « الطريقة ـ طريقة النفاذ الى قلوب قارئيه واحداث فيها ما ابتغيه من الأثر ـ ولا اعني منظوماتي الضعيفة ، هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعا»[١٤١] . اما ما يعنيه بشعر (هذه الطريقة) ، فقد وضحه في مناسبة اخرى ، حين قسم الشعر عنده الى نوعين « عندي نوعان من الشعر ، شعر الطلب في المدح والرثاء ونحوهما ، وهذا لا يكلفني مجهودا لاني لا أتأنى في اتقانه فأكتبه كما يتفق . اما النوع الثاني فهو الشعر الفني ، وهو يحدث لي وكأني حسب الظاهر اختاره ، وانما هو في الواقع بايحاء قاهر في حادثة او قصة أو غاية اجتماعية أو سياسية يخطر لي تأييدها والدعوة اليها »[١٤٢]

ولعل هذا النوع الذي يسميه (الشعر الفني) هو الشعر الوجداني الغنائي الذاتي ، وهو شعر التعبير عن النفس في طاقات من الخيال المبدع ، الذي يمثل اكبر ملامح الشعر الرومانسي ، وقد نرى هذه السمة الرومانسية متمثلة في بعض قصائد الخليل القليلة ، الا ان مما يلفت الانتباه ، هذه اللغة (العباسية) التي جاءت تحمل مفرداتها وتراكيبها ، وربما طباقاتها ، مشاعر الخليل ووجدانه . يقول من قصيدة (المساء) :

داء ألم فخلت فيه شفائي	من صبوتي ، فتضاعفت برحائي
يا للضعيفين استبدا بي وما	في الظلم مثل تحكم الضعفاء
قلب اذابته الصبابة والجوى	وغلالة رثت من الأدواء
والروح بينهما نسيم تنهد	في حالي التصويب والصعداء
والعقل كالمصباح يغشى نوره	كدري ويضعفه نضوب دمائي

ولا نريد الاشارة هنا الى هذا الطباق والجناس الناقص في (شفائي ـ برحائي) في البيت الأول ، ولا الاشارة الى رد الصدر على العجز في البيت الثاني ، فقد جاء العجز يحمل حكمة تقليدية ، ولا نشير الى قوله (في حالي التصويب والصعداء) مما يدخل في باب (الايغال) عند القدامى ولا الاشارة الى حرص الشاعر على استخدام (القلب ـ الروح ـ العقل)، مما يدخل في باب (الترتيب) او الاشارة الى هذا التشبيه التقليدي (العقل كالمصباح) الا اننا نود ان نشير الى هذه اللغة بمجموعها ، في مفرداتها وتراكيبها ، فلا نجد فيها جديدا ، او اثارة ، او توليدا .

ومع ذلك تبقى في قصيدة الخليل هذه المشاعر الذاتية ـ وان دخلها الكثير من الضبط والاناة والهدوء ـ ومحاولة التعبير عن نوازع النفس ،

---

(١٤١) المصدر نفسه ص ١٠

(١٤٢) انظر الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث ـ عيسى يوسف بلاطة ص ١٠٨ .

واستمرار هذه الظاهرة طوال القصيدة من خلال التعامل مع الطبيعة ، مما تعد سمة جديدة تبرز في قصيدة الشاعر العربي الحديث ، فاذا اضفنا الى ذلك محاولات الخليل ادخال ملامح العنصر القصصي في بعض قصائده[١٤٣] ودعوته المستمرة لطرح القافية الموحدة حتى اواخر ايامه[١٤٤] امكننا أن نقول بأن الخليل كان اول رواد تجديد الشعر الحديث . الا اننا نرى ان الخليل ـ مع ذلك ـ ليس هو بالشاعر الذي احدث الضجة الكبرى في صفوف الشعر و(اقلق الوعي السائد) وليس هو الذي انعطف به تلك الانعطافة الحادة ، فهو لا يملك ذاك الثراء والاقتدار العظيم في التخيل والتحكم في اللغة وامتلاكها وتطويعها ، او في التصوير المذهل ، ولا حتى تلك العواطف المشبوبة والثورة العارمة في المشاعر والأحاسيس .

(١٠)

واذا كان الخليل قد مهد الدرب وادخل بعض الجديد بما اتفق له من قدرات ومن لغة اجنبية (فرنسية) مكنته من الاطلاع على ادب الرومانسيين ، فان جماعة الديوان ، التي جاءت بعده شغلت نفسها بصراعات ومعارك عنيفة ، اثمرت كثيرا من الكلام والدعاوى النظرية ، وشيئا من المفاهيم الجديدة ، ولم تزد كثيرا عما لمسناه في نسيج قصيدة مطران .

واول ما نلحظه في آراء العقاد وشكري والمازني ، ولاسيما في نظرية الشعر ، انها تكاد تكون ترديدا لآراء كبار الرومانسيين الاوروبيين ، ولقد اغنانا الدكتور محمود الربيعي عن مشقة تتبع تلك الآراء واعادتها لأصحابها الاصليين[١٤٥] ولقد وجدنا ان الثلاثة ، يصدرون عن شعار الرومانسية الأول ، والذي جاء من مقولة ورد زورث « الشعر هو الفيض العفوي للمشاعر القوية » والذي عرف فيما بعد (الشعر تعبير عن العواطف) .

---

(١٤٣) انظر دراسة محمد مندور لهذا الجانب عن شعر مطران . على الرغم عما نجده في هذه الدراسة من الحماس الشديد حتى نرى الدكتور مندور يقول عن قصيدة مطران المسماة (١٨٠١ ـ ١٨٧٠) والتي كتبها وعمره خمسة عشر عاما فقط بأنها (قصيدة تصويرية رائعة .. جمع فيها الشاعر جمعا رائعا بين الثقافتين العربية والفرنسية » انظر (خليل مطران) لمحمد مندور ص ١٠ ، وص ٢٦ ـ ٥١ .

(١٤٤) التجديد كما يراه شاعر القطرين خليل بك مطران ـ مجلة الرسالة . العدد ٦١٦ عدد ابريل ١٩٤٥

(١٤٥) في نقد الشعر ص ١٠٤ ـ ١٢٤

يقول العقاد « ...ولكن المبتدع من يكون له ينبوع يستقي منه كما استقوا »[١٤٦]. ويقول شكري « ...وانما الشعر كلمات تخرج من النفس بيضاء مشبوبة . وكما ان العاطفة تنطق الشاعر كذلك قد تخرسه شدتها ، ومن اجل ذلك كانت ذكرى العاطفة والتفكير فيها شعرا ، انما تعني الذكرى التي تعيد العاطفة والتفكير الذي يحييها .... ولكن النفس اذا فاضت بالشعر اخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة »[١٤٧] ولعل شكري لم يحسن التعبير فراح يدور حول فكرة (الينبوع) أو (الفيض العفوي) مرة ، ويدور مرة اخرى حول فكرة ورد زورث الثانية القائلة « بأن العاطفة تتذكر في هدوء وان عفوية فيضها كانت مجرد مكافأة لعملية مسبقة من التفكير المقصود .. »[١٤٨]

أما المازني فهو يكرر ايضا فكرة الينبوع الرومانسية في قوله « والشعر .. يجعل القبح جمالا ويزيد الجمال نظرة وجلالا ، ويفجر في النفس ينابيع الأمن والفزع والسرور والألم »[١٤٩] والغريب ان العقاد ينكر هذا النقل والترديد والتقليد ، مؤكدا ان جماعة الديوان حين قرأت ادب المدرسة الرومانسية الانجليزية والامريكية ، ومفاهيمها في نظرية الفن واطلاعها على اعمال كارليل ، وجون ستيوارت ميل ، وبايرون ورد زروث وغيرهم ، فانها لم تقلد ادبهم او تردد اصداءه وانما « .. سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير الى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه ، ولكنه سريان التشابه في المزاج ، واتجاه العصر ، ولم يكن تشابه التقليد والفناء ، او هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والادب لا من تشابه فيما عدا ذلك من التفاصيل »[١٥٠] ولعل ما كتبه شكري ، بعد ان تفجرت الخصومة ما بينه ، وبين العقاد والمازني ، ما يفند زعم العقاد في اصالة جماعة الديوان واستقلالها ، اذ كشف شكري في مقدمة ديوانه الخامس (الاعراف) مجموعة من سرقات المازني ، ونقله التام لقصائد اوربية رومانسية ولشعراء محددين « ... وقد لفتني اديب الى قصيدة المازني التي عنوانها (الشاعر المحتضر) البائية التي نشرت في (عكاظ) واتضح لنا انها مأخوذة من قصيدة (اودني) للشاعر شلي الانجليزي ، كما لفتني اديب آخر الى قصيدة المازني

---

(١٤٦) الطبع والتقليد في الشعر العصري – مقدمة ديوان المازني ج ١

(١٤٧) الشعر – لعبد الرحمن شكري . سحر الشعر – روفائيل بطي ج ١ . المطبعة الرحمانية بمصر ١٩٢٢ ص ٢٢٠

(١٤٨) **The Mirror and The Lamp P. 47.**

(١٤٩) ديوان المازني – ج ٢ ص ١١٨

(١٥٠) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ١٩٤ .

التي عنوانها (قبر الشعر) وهي منقولة من هيني الشاعر الألماني . ولفتني آخر الى قصيدة المازني (الراعي المعبود) وهي منقولة عن الشاعر لويل الأمريكي ، وقصيدة المازني التي عنوانها (الوردة الرسول) وهي للشاعر ولر الانجليزي ، واشياء اخرى ليس هنا مكان اظهارها . وقرأت له في مجلة البيان مقالة (تناسخ الارواح) وهي من اولها الى اخرها من مجلة « السبكتاتور » لـ« أديسون » الكاتب الانجليزي ، ومن مقالاته في ابن الرومي التي نشرت في البيان قطع طويلة عن العظماء وهي مأخوذة من كتاب (شكسبير والعظماء) تأليف فيكتور هيجو ومن مقالات كارليل الأدبية »[151]

ولقد حاول المازني انكار تهمة السرقة من اولئك الشعراء المشهورين ، بحجة ان ما جاء في قصائده لم يكن عن عمد او تقصد ، ثم ما لبث ان اضطر للاعتراف بهذا التشابه حد التطابق ، حتى في عناوين القصائد[152] فأثبت بعضا منها ، معترفا بنسبتها لاصحابها متخليا عن نسبتها اليه . مثل قصيدة (الراعي المعبود) لجيمس رسل لويل[153] ، و(الوردة الرسول)[154] لولر ، و(نهر الحياة) واسمها الاوربي (النهر المتعب) لموريس ،[155] و(حواء والمرآة) للتون[156] .

ولسنا نريد تكرار ما اشيع عن هذه الجماعة في اتخاذها (الكنز الذهبي) **The Golden Treasury** مرجعا لمختاراتها حتى وجد بعضهم ما يبرر قول القائل ان (كروان) العقاد مقتبس من (قبرة) شلي[157] . كما اننا لا نريد نفي شاعرية جماعة الديوان او اتهامهم بالسطو الفاضح ، الا اننا نريد تأكيد وجهة نظرنا في ان هذه الجماعة كانت مندفعة بالاعجاب الشديد نحو هذه النماذج وتقليدها ، ولكنها وقعت في حالة تناقض حادة . ذلك ان هذه الجماعة لم تكن تمتلك الاصالة العالية ، والاقتدار الشعري الهائل لاثبات شخصيتها المميزة في احداث الهزة العنيفة في نظرية الشعر والعمل الفني ، ومن هنا فان ما رددته من آراء جديدة ودعاوى عريضة في الفن الشعري سرعان ما تناسته حين زاولت كتابة الشعر ، وتقديم القصيدة

الجديدة كما سنرى . ولا شك ان هذه الجماعة خاضت معارك عنيفة مع اقطاب الكلاسية والكلاسية الجديدة ، اذ هاجم المازني حافظ ابراهيم عام ١٩١٤ على صفحات جريدة عكاظ ، كما هاجم العقاد شوقي والرافعي[١٥٨] ، وهاجم المازني بعد ذلك كلا من المنفلوطي ، وزميله عبد الرحمن شكري .[١٥٩]

ولعلنا لا نبالغ اذا ما قلنا ان كل ما بقي في اذهان الناس لجماعة الديوان هذه الحملات العنيفة . اما ما حرصوا على الدعوة اليه في كتاباتهم وفي مقدمات دواوينهم فلم يزيدوا على ما دعا اليه مطران غير عنصرين : التحرر من قيود الرصانة في الأسلوب وهذه الحملة العنيفة على المدرسة القديمة التي قيل من اسبابها الخفية « انها تصدر عن مواقف شخصية » ولا تنبع من مواقف فنية[١٦٠]ولا تعنينا مبالغات بعض الكتاب ممن ذهبوا يعددون لهذه الجماعة اخطر انجازات الشعر العربي الحديث[١٦١]وانما حسبنا الاشارة الى قضية واحدة من قضايا (الشكل) فاذا بنا نجدهم مضطربين في امرها ، كقضية القافية مثلا ، فشكري ظل يدعو للشعر المرسل وطرح القافية الموحدة في القصيدة حتى سماه ابو شادي (الرائد المحلق في الشعر المرسل)[١٦٢]ذهب العقاد ، الى انه والمازني ، « كانا يشايعان شكري بالرأي دون استطابة اهمال القافية بالاذن »[١٦٣]ولكن العقاد كان دائم التبشير لزوال القافية من الشعر العربي مؤيدا ما صنعه شكري في القوافي المزدوجة والمتقابلة في المقدمة التى كتبها لديوان شكري في جزئه الثاني ، وفي مقدمة ديوان المازني[١٦٤]

والأهم من ذلك كله ، ان نتبين مدى تمثل شعرهم لهذه الدعوات ، ولتلك الأفكار الجديدة . وتجدر الاشارة الى محاولة الدكتور محمد مندور حين كال للعقاد بالمكيال نفسه الذي استخدمه العقاد حين نقد شوقي وشعره ذلك النقد العنيف ، وبخاصة فيما يتعلق بظاهرة (التفكك) التي عابها العقاد على قصيدة شوقي[١٦٥]اذ عمد مندور الى قصيدة العقاد (رقيق الصبا المعسول) التي رثى بها حسن الحكيم ، وهي من ديوانه (هدية الكروان) وفعل بها ما

---

(١٥٨) انظر الديوان في الادب والنقد . ط ٢ . شوقي في الميزان ج ١ ص ٥ ــ ٥٣ ، ج ٢ ص ١١٥ ــ ١٦٩ .
(١٥٩) انظر (صنم الالاعيب) ــ المصدر السابق ج ١ ص ٥٧ ــ ٧٣ .
(١٦٠) اضواء على الادب العربي المعاصر ــ انور الجندي ــ دار الكاتب العربي . القاهرة ١٩٦٩ ص ١٤٦ ــ ١٤٧ .
(١٦١) جماعة ابولو وأثرها في الشعر الحديث ــ عبد العزيز الدسوقي . مطبعة الرسالة . القاهرة ١٩٦٠ ص ٨٦ .
(١٦٢) قضايا الشعر المعاصر ــ احمد زكي ابو شادي . الطبعة الاولى . دار الكتاب العربي مصر ١٩٥٩ ص ٨٥ .
(١٦٣) فصول من النقد عند العقاد ــ تقديم محمد خليفة التونسي . دار الهناء مصر ، ص ٣٠٨ ،
(١٦٤) الطبع والتقليد في الشعر العصري ــ مقدمة ديوان المازني ج ١ .
(١٦٥) انظر (الديوان في الأدب والنقد) ط ٣ ص ١٣٠ ــ ١٤١ .

فعله العقاد بقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل[166] وليس غرضنا ان نكمل منهج الدكتور مندور في ايجاد النماذج السلبية والظواهر الفنية التي انتقدها (الديوان) بجزئيه . انما يعنينا تتبع ظاهرة الانفصام والتناقض عند شعراء هذه المدرسة ما بين آرائها النظرية وتطبيقاتها العملية اولا ، ثم فحص هذا الشعر الجديد لمعرفة قيمته وجودته ..

اما العقاد الذي دعا الى تخليص الشعر من اغراض المناسبات كالمدح والتهنئة والرثاء ، فانه ناقض هذا الرأي تماما ، فاذا هو يكتب قصيدة المناسبة بشتى اشكالها . ولعل اسوأ مداح عرفه الموروث العربي لم يصنع صنع العقاد ، حين وقف ليهنىء (عزيز اباظة) في الحفلة التكريمية التي اقيمت احتفاء بالشاعر اباظة ، قال العقاد :

نابــــغ النظــــم والنظام ود لو جاوز التمام
رام في حلبتيهما قصبـــــأ كان لا يرام
ايهـــــا الأوحـــــد الهمام جئـــــت بالمعجـــــز الجسام

ثم يقول :

كيـــــف وحـــــدت هكذا شيـــــع النـــــاس في وئام
نســـــب زانـــــه الحجى ادب زانـــــه الذمام
والعظاميــــــة التي منـــــك لم تخـــــل من عصام
ورضـــــا اللـــــه والمليك يـــــزكي رضـــــا الانام[167]

ولا تعليق لنا على هذا النظم الرديء وهذه العواطف (العقادية) . وليس بغريب بعد ذلك ان يختفي من اذهان الناس ومشاعرهم وتذوقهم شعر العقاد برمته . فلا نذكر ان شاعت له قصائد ذات لمعان وبريق او ذات شهرة كبيرة ، عدا ما تندر به المتندرون من هذا الغث البارد مثال قصيدته ذات المطلع :

البيـــــلا البيـــــلا البيلا يـــــا محلى سلـــــب البيلا

ومعناها (البيرا البيرا البيرا ما احلى شرب البيرا) والغريب انها مكتوبة على لسان طفل بريء ، هذا الشعر هاجمه النقاد وسخروا منه كقول الدكتور مندور عندما قرأ ديوان (اعاصير مغرب) « فعجبت لمن يجرؤن على تسميتها شعرا وهي نثرية في مادتها ، نثرية في اسلوبها ، نثرية في روحها ، ونثريتها بعد مبتذلة سميكة ، حتى الاحساس فيها شيء لا تطمئن اليه النفس ، شيء ناب .

(١٦٦) اضواء على الادب العربي المعاصر ص ١٢٥ .
(١٦٧) مجلة الرسالة . العدد ٦٥٠ . ديسمبر ١٩٤٥ .

الادب الجيد لا بد ان يلونه الاحساس وصاحب اعاصير مغرب من الكتاب الذين قد تبهرك مهارتهم العقلية في التخريج ، ولكن لا اذكر الا في النادر الذي لا يذكر انه قد استطاع يوما ان يحرك في نفسي احساسا فكيف له بقول الشعر[١٦٨] بينما ذهب مارون عبود الى تسمية هذا النوع الرديء من شعر العقاد بالشعر (القنفذي) مما دفعه الى القول عن كل شعر العقاد « لكل كلام يستقيم وزنه هو الشعر عند الزهاوي والعقاد ، فهما بيضتا دجاجة واحدة في النظم ، وان رجح الزهاوي وشال العقاد »[١٦٩] .

اما موضوع (الحب) ـ وهو موضوع الرومانسيين الأول ـ فقد احاله العقاد الى صورة من السخف والهوان ، تذكرنا بشاعر الفترة المظلمة وذوقه الظلامي في التعامل مع المرأة باعتبارها لذة تنتهب وخوانا يقصف وجارية يتسرى بها ، حتى ليصح القول بان العقاد كان يدعو الى فلسفة (أكل المرأة) في شعره ، وليس (حب المرأة) كما يفعل الرومانسيون من خلال ارق العواطف وانبل الاحاسيس واعنفها واغناها . يقول العقاد عن المرأة في مقطوعة بعنوان « مائدة » :

مائـــدة اسرف في طهيها ... عشريـن عامـا عبقـري الزمان
اكرمنـا الطاهـــي بهـــا ساعة ... فكيـــف بالمكرم يلقـــى الهوان
حســـن وانس وحيـــاء معا ... وطلعـة البـدر ونفـــح الجنان
مدت لنـا طوعـــا فمـــا عذرنا ... اذا تركنـــا لقمـــة للزمان[١٧٠]

واحسن ما يؤكد رأينا ، وهذا الاسم الذي نطلقه على فلسفة العقاد في الحب ، ما يرويه صالح جودت عن علاقة العقاد الطويلة بامرأة احبها ، ثم وقع الخصام وانقطعت العلاقة ، فما كان من العقاد الا طلب من احد الرسامين المشهورين ان يرسم له لوحة كبيرة تمثل (ثورته) مزركشة فاخرة تحوي اجمل ما تحوي من الحلوى ، وقد هوم عليها الذباب وتكاثرت عليها الصراصير ، وانجز الفنان اللوحة وعلقها العقاد في غرفة نومه امام مخدعه طوال حياته[١٧١] وليس بمستغرب بعد ذلك ان نرى هذا الذي سرت الى روحه نزعة بايرون وشلي وورد زورث وغيرهم من شعراء الرومانسية ، ان يعبر عن تذوقه للشعر الجيد على طريقة الناقد القديم في طوره الضعيف ، فيقول عن أبيات أعجبته «.. انها من الشعر الرائق البليغ ، يتسق لها حسن الصياغة وجودة

---

(١٦٨) الرسالة . العدد ٥٢٣ ـ يوليه ١٩٤٣ .

(١٦٩) مجددون ومجترون ـ مارون عبود . بيروت مطبعة الكشاف ١٩٤٨ ص ٤٣ ـ ٤٤ .

(١٧٠) وحي الاربعين قصائد ومقطوعات . مطبعة مصر ١٩٣٣ ص ١١٧ . وانظر (الجسم الضحاك) ١١٥ .

(١٧١) بلابل من الشرق ـ صالح جودت. دار المعارف مصر ١٩٧٢ ص ١٤٣ . وانظر المصدر السابق (حرمان او عطاء) ١٣٣ .

الوصف وبساطة الأداء »[١٧٢] .

ولعل المازني لا يختلف كثيرا عن العقاد ، في هذا التناقض ما بين آرائه في الفن ونظرية الشعر ، وما نقرأه في شعره من تقليد وكلاسية باهتة ، وقلة في التوليد والابتكار والأصالة يذكرنا المازني هو الآخر ، في موضوع (الحب) بشاعر الفترة المظلمة ، فاذا هو يتحدث عن مفاهيم (الحسن) و (قطفه) و (ارتشافه). يقول من قصيدة (الورد) :

خده أحسـن أم ثغره   بـل كلا الحسنـين فتان
كل جزء من بدائعه   لفنـون الحسـن بستان
كلمـا قبلـت وجنته   خلـت ان الـورد خجلان
لي كؤوس من مراشفه   ومـن الاطيـار ندمان

... الخ[١٧٣] .

فأين هي الرؤية الرومانسية في هذا الشعر ؟ واين هو (فيض المشاعر) ومفاهيم (التعبير عن النفس)؟. ان مراجعة ديوان المازني تكشف لنا ان مجموعة ضخمة من قصائده لا تمت للقرن العشرين بأية صلة ، بل يكاد يرجعها قارئها منذ النظرة الأولى ، الى عصور الشعر القديمة ، ولعل العصر العباسي انسبها ، لا نقول ذلك عن اللغة والمفردات فحسب ، وانما نقول ذلك عن العصور والتشبيهات ، وعن الخيال وحتى اساليب الصنعة من جناس وطباق وتورية ، يقول من قصيدة (الاحزان)[١٧٤] :

سل الخلصاء ما صنعـوا بعهدي   اضاعـوه وكم هزلـوا بجدي
ركبـت اليهـم ظهـر الاماني   على ثقـة فعـدت اذم وحدي
وصلـت بحبلهـم حبلي فلما   نأوا عنـي قطعـت حبـال ودي
اذم العيش بعدهـم ومـن لي   بمن يدري اذمـوا العيش بعدي
وما راجعـت صبـري غـير اني   اكتم لوعتـي في الشـوق جهدي
ولـو اطلقـت شوقـي بل نحري   وروى وبـل غاديتيـه خدي

ولا تعليق ، حسبنا هذه العبارات والصور والتشبيهات واساليب الصنعة المؤشرة ، ولا يتردد المازني في محاكاة الشاعر الكلاسي القديم ، ليس في الشكل وحده وانما في الموضوع كذلك . وها هو ذا في قصيدته الهمزية المطولة (الى صديق قديم)[١٧٥] والتي بلغت المائة بيت ، ينظر الى همزية ابن الرومي نظرا

---

(١٧٢) ساعات بين الكتب ـ ج ١ . القاهرة ١٩٥٠ ص ٧٦ .
(١٧٣) ديوان المازني ج ١ ص ٣٢ .
(١٧٤) المصدر نفسه ج ١ ص ٣٢ .
(١٧٥) ديوان المازني ج ١ ص ٥٩ ـ ٦٧ .

شديدا ويحاكي صوره وموسيقاه وقوافيه وموضوعه ، يقول المازني :

بعض بغضائكم اولى البغضاء　　انما الشتم شيمة السفهاء
ليس يشفي السباب غل حسود　　قد طوى صدره على الشحناء

اما همزية ابن الرومي ، فمشهورة معروفة ، مطلعها :

يا اخي أين ريع ذاك اللقاء　　اين ما كان بيننا من صفاء[176]

ومن العجيب بعد ذلك ان يقال عن المازني « انه رومانتيكي من رأسه الى قدمه »[177] فهل هذا الذي عرضناه من شعره يمثل اراء المازني ، في التجديد او يتسم برؤية رومانسية وخيال مقتدر ولغة طازجة ؟ وماذا يمكن ان يقال في قصيدته (كل يوم لي شكاة)[178]

كل يوم لي شكاة بكلام العبرات
اطمح القلب وما زو د غير الحسرات
من ذوي الحسن الغرير تناهي الغفلات

الخ ..

ولعل المازني كان اكثر حرصا على الحقيقة من النقاد المتحمسين ، حين نفى ما ينسب اليه من رومانسية او تجديد ، فقال يصف شعره بانه « لا يصور النفس على حقيقتها ولا يعبر عنها تعبيرا صحيحا ، لان الاقتباس فيه بالقديم من شرقي وغربي اكثر من الاستجداد من التخريب »[179] .

ولعل افضل الجماعة عبد الرحمن شكري . من حيث قلة دعاواه في التجديد ، او اثارة غبار المعارك ، ومن حيث اتزانه في ارائه بل لعله اعمقهم حسا ، واكثرهم تمثلا للنفس الرومانسية المرهفة الحساسة ، فضلا عن ثقافته العالية التي جعلته دون جدال رأس جماعة الديوان واستاذها المبتعد عن الشهرة . الا انه لا يخرج عن الاطار العام الذي تلمسناه في شعر زميليه ، من حيث التطبيق العملي . وتبقى مع ذلك لشكري ظاهرة فنية كثيرا ما نلحظها في شعره ، تميزه عن زميليه ، ونعني بها ظاهرة (التوتر) ما بين المضمون والشكل ، فنحن نحس بغنائية شكري وذاته تحاول ان تكسر جمود الاطار

(١٧٦) ديوان ابن الرومي ــ اختيار وتصنيف كامل كيلاني ج ١ ص ٣٧ .

(١٧٧) في نقد الشعر ــ د. محمود الربيعي ١١٧ .

(١٧٨) ديوان المازني ج ١ ص ١٢٩ . وانظر قصائده (المناجاة) ص ٣٥ ، و(بعد الموت) ٥٢ ، و(لفظ الحبيب) ٥٥ ، و(مناجاة شاعر) ص ٣٨ . والقصيدة الاخيرة نوع من (الاجازة) على طريقة ـ اعر القرن التاسع عشر .

(١٧٩) اضواء على الأدب العربي المعاصر ــ انور الجندي ص ١٥٠ .

التقليدي للقصيدة العربية . فتنجح في أبيات وتخفق في ابيات اخرى في القصيدة الواحدة وحسبنا الاشارة الى قصيدته (مرأى الجمال والجلال ؛ يقول الشاعر بعد المقدمة النثرية الطويلة

ذكرتك في البحار الزاخرات / وفي مجرى السفين الجاريات
كأن البحر حمى ذو جنان / وموج اليم بعض النابضات
وفي ذات الجلال بلاغ راء / وروع للنفوس الواعيات
ولكني ذكرتك يا حبيبي / كما حن المريض الى الحياة
كما حن الهزار الى ربيع / وافنان الرياض على الاضاة[180]

يتمثل هذا (التوتر) في احاسيس الشاعر التي تحاول الانطلاق ، وفي محاولة الشاعر الارتفاع بروحه وخياله الى الطبيعة يمزجها بمشاعره تجاه الحبيبة ، ولكنه يصطدم في نهاية كل بيت بهذه القافية التي تبهظه وتثقل انطلاقته ، قافية تاء التأنيث التي اختارها الشاعر فلم يوفق . وها هو يدفع ثمن ذلك كله حتى ليضطر الى استعمال الغريب غرابة حوشية كالذي جاءت عليه كلمة (اضاة) ويعني بها غدير الماء وليس من قبيل الصدفة ـ اذن ـ ان يكون شكري من أوائل الدعاة للتخلص من القافية والنظم بطريقة الشعر المرسل . اما لغته عموما ، وكما جاءت في الابيات السابقة ، فهي لغة مالوفة تصل في الفتها ، احيانا ، حد الابتذال (البحار الزاخرات ـ السفين الجاريات ـ النفوس الواعيات ـ حن المريض الى الحياة) .

ولا نريد مناقشة هذه (الطبيعة) عند شكري ، والبحث عن مدى تمثل الرؤية الرومانسية فيها كما جاءت عند الأوروبيين ، فلعل المناقشة غير مجدية . فنحن لا نجد في شعره ـ حتى في القصائد التي اختارها الدكتور مصطفى بدوي ؛ وقصيدة (عصفور الحنة) خاصة[181] ما يمثل تلك الرؤية او أو المفاهيم ، لا نجد ما يسمونه بالحلول الشعرى PANTHEISME POETIQUE حيث يحل الشاعر في الطبيعة ، وتحل الطبيعة فيه . ولا نجد ما يسمونه بالتقمص الوجداني EMPATHY حيث تتغلغل احاسيس الشاعر الى داخل الكائنات وتلتحم بها فلا نحس بينهما فارقا أو انفصالا . ويتحدثون عن عملية اعادة خلق الطبيعة من جديد كما يقول جوتيه « ان الفنان وهو ممتن للطبيعة التي انتجته ، يرجع لها طبيعة ثانية ، لكنها طبيعة قد شعر بها ، وفكر بها ، وقد استكملت بشريا »[182] . وليس من المعقول ان نأخذ قول شكري : (كما حن الهزار الى ربيع) فنقرنه بهزار

---

(١٨٠) ديوان عبد الرحمن شكري ـ جمعه وحققه نقولا فياض . ص ٦٤٩ .

(١٨١) انظر مختارات من الشعر العربي الحديث ـ مصطفى بدوي بيروت ١٩٦٩ ، ص ٥٧ ـ ٥٩ . وانظر القصيدة عينها في (ديوان عبد الرحمن شكري) ص ٢٢٦

(١٨٢) The Mirror and the Lamp, P. 279.

كولردج في قصيدته TO THE NIGHTINGALE على أنـه من باب التشخصيص PERSONIFICATION [183] ولا أن نأخذ قوله (وموج اليم نبض النابضـات) على أنـه ممـا يسمـى بالطبيعـة التابعـة FOLLOWING NATURE حيث تعنى عندهم مساواة الطبيعة مع عالم التجربة وهي « ما تتمثل في الشعر الأكثر روعة وابداعا وترتبط بالخيال قبل كل شيء »[184] .

اما ما اعقب جماعة الديوان من تطور في موجة الرومانسية العربية ما بين الحربين ، ونجاح بعض الشعراء في التعبير عن وجدانهم ومشاعرهم الذاتية في غنائية عالية فذلك مما لا يتسع له مجال بحثنا ، لا سيما وان الحركة الرومانسية في الشعر العربي ، كان لها اتباع كثيرون بحيث يصعب على من يتصدى لعملية اختيار من هم يمثلونها اصدق التمثيل ان يتجنب التعسف[185] لكن تجدر الاشارة الى اتجاهين هامين في حركة الشعر العربي في تأثره بهذه الموجة بين الحربين ، اما الاتجاه الثاني فيمثله شعر المهاجر الامريكية ، ولا سيما شعراء المهجر الشمالي الذين اسسوا (جمعية الرابطة القلمية) في نيويورك عام ١٩٢٠ .

واذا كانت جماعة ابولو لا تمثل اغراضا محددة في الشعر ، او اتجاها فنيا متميزا او لونا معينا من الوان الادب[186] فان السمة العامة التي شاعت بين نتاج اعضائها ، كانت هي المسحة الرومانسية ولا سيما في قصائد ابراهيم ناجي وعلي محمود طه ، والشابي ، وحسن كامل الصيرفي اضافة الى مطران وابي شادي . اما مجموعة الشعراء التقليديين امثال احمد محرم واحمد نسيم ومحمد الأسمر وتوفيق البكري واحمد الزيني وزكي مبارك وخليل شيبوب فقد ظلت محافظة على مواصفات القصيدة الكلاسيكية بشكل عام .

ولعل ابا شادي خير من يمثل اتجاهات الجمعية وتناقضاتها ، فلقد كان طبيعيا بكترولوجيا ، وصحفيا متعدد الجوانب ، يصدر خمس مجلات في وقت واحد ، لا تمت ايه صحفية منها للأخرى بصلة . الأولى ((ابولو) للشعر ، والثانية (الدجاج) لسان جمعية الدواجن المصرية ، والثالثة (مملـكة النحل) لسان النحالين المصريين ، والرابعة (الامام) التي اصدرها لرفع راية الادب الشعبي في مصر ، والخامسة (الصناعات الزراعية)[187] . واضافة الى كل هذه النشاطات كان يزاول كتابة الشعر . ويمكننا بعد ذلك أن نقدر مقدار تمثل الرؤية الرومانسية وخيالها في مؤلفاته الشعرية التي بلغت اثني عشر مجلدا وأكثر من ست مسرحيات شعرية ، ولا شك أن هذا النتاج

---

(١٨٣) **ibid, P. 279.**

(١٨٤) **ibid, P. 279.**

(١٨٥) مختارات من الشعر العربي الحديث ـ مصطفى بدوي المقدمة ص (ط) .

(١٨٦) انظر ما كتبه ابو شادي عن اهداف الجمعية ـ مجلة ابولو ، العدد الخامس ، يناير ١٩٣٢ .

(١٨٧) بلابل من الشرق ـ صالح جودت ص ٤٤ ـ ٤٥ .

(لم يكن كنه رومانسيا)[188]

فقد نجد تلك اللمسات الغنائية الشفافة ، وقد نجد تلك العواطف والمشاعر الذاتية ، وقد نجد ذلك الروح الرومانسي العام في الصور ، في علاقات الشاعر بالطبيعة كما تمثلت في قصيدته (في الطريق الحزين) :

يا طريقي الحزين ما عالـم النا   س لمثلي ، فليس مثلي بأنس
انا بعض من الوجـود الـذي يأ   بى وجـودا على فسـاد ورجس
من اغاني الضياء من طهره السا   حـر من خمـرة كيانـي وانسي
من نجوم السمـاء والأرض احلا   مي ومن روحها المشعشع كأسي
من معان خفية نشوتـي الكبرى   ومـن مقبلي البعيـد وأمس

... القصيدة[189] .

نقرأ هذا الروح الجديد ، والنبرة المعبرة عن احزان الشاعر واعماقه مرتبطا بالوجود ، في صور ولغة بسيطة تحمل شحنات العاطفة وفيض الشاعر ـ لكننا ـ ايضا مع هذه النماذج ، نقرأ للشاعر كلاما نثريا ، ونظما باردا وافكارا تقريرية ، ولغة جافة في هذا اللون من شعر الشاعر الذي يسميه (الشعر العلمي) ، من ذلك قصيدته (روبرت او الانسان الآلي)

الست تذكر عهدا في الظلام مضى   وعهـد نور باعجـاز وعرفان ؟
الست تلمح عهـدا للنشـوء كما   تطير حلما الى عهـد السبرمان ؟
وفي الاثـير حيـاة كلهـا عجب   كأنمـا سابقـت جنـات رضوان

ثم يقول :

اني رضيت جمال العلم لي قبسا   ان دان غيري بنجـواه لشيطان

... القصيدة[190] .

ولا تعليق . لكننا نتساءل اين هي الرؤية الصحيحة التي كان ابو شادي ينطلق منها لكتابة شعره ؟ اتلك التي تتحدث من خلال الخيال ـ عن طريق الاحزان والطبيعة ـ ام هذه التي تحدثنا عن (عهد السبرمان) ؟

اما شعراء المهجر فلا نشك في انهم تركوا بصماتهم على شكل القصيدة العربية الحديثة وروحها . بل نستطيع ان نجزم مع الدكتور مصطفى بدوى

---

(١٨٨) الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث ـ عيسى يوسف بلاطة ص ١٢٢ .

(١٨٩) من ديوانه (اطياف الربيع) ـ القاهرة ١٩٣٠ ص ٢٩ .

(١٩٠) انظرها في مجلة العصور ـ القاهرة ـ العدد ١٧ المجلد الثالث : يناير ١٩٢٨ .

« .. ان جيل الشعراء الرومانطيقيين العرب ، الذين بلغوا مرحلة النضج ما بين الحربين ، قد وقعوا جميعا تحت تأثير شعراء المهجر الامريكي ، ولا سيما شعراء المهجر الشمالي الذين ساهموا الى حد بعيد في تحرير الشعر العربي .. »[١٩١]

ولقد كان جبران رائدا للشعر الرومانسي في المهجر الشمالي . ووصف غير مرة بأنه « كان رومانطيقيا الى اطراف اصابعه ، وصوره تكاد لا تفترق في شيء عن شعراء الرومانطيقيين بفرنسا وانكلترا ... »[١٩٢] . ولا شك ان جبران كان متأثرا تأثرا واضحا باعمال الشعراء الجدد في اميركا ، من خلال مجله (شعر) التي صدرت في شيكاغو عام ١٩١٢ برعاية ايزراباوند . ولقد كان شعراؤها « متفقين عموما في موقفهم ضد الرومانسية المتقولبة التي اتصف بها العصر الفيكتوري ، والتي بقيت تحوم في القرن الجديد ، وفي موقفهم ضد شعر فيه نعومة حلوة واخلاقية مؤدبة ... كما اتفقوا ايضا في البحث عن منابع جديدة في الاسلوب ، سواء ما كان لدى (ريتمان) أو لدى الرمزيين الفرنسيين اواخر القرن التاسع عشر ، أو الشعراء الميتافيزيقيين الانكليز في القرن السابع عشر ، أو الشعراء في الشرق .. لقد بحثوا عن المعاني الملموسة ، والصدق في التعبير ، والايجاز والتركيز ، وراحوا يبحثون عن اللغة المستعملة في الحياة اليومية المعاصرة ، وبحثوا عن الايقاع العفوي في الشعر الحر ، ووجدوا من حقهم ــ كما فعل الواقعيون في النثر ــ إن يتناولوا اي موضوع كان ، ووجدوا أغلب موادهم في الحياة المعاصرة ... »[١٩٣] .

ولقد تأثر جبران بذلك كله دون شك ، كما قرأ ديوان (أوراق العشب) لوولت ويتمان ، الذي صدر عام ١٨٥٠ محدثا ضجة كبيرة في تحرره من الوزن والقافية . ولقد كان مفروضا ، لهذا ، ولتلك الحياة التي عاشها جبران في المهاجر ، وما يحمله من وجدان عميق ونفس رومانسية مرهفة بالغة الحساسية ، وما قرأه من أدب الرومانسيين بلغاته الأصلية ، كان مفروضا ان يولد شاعر عظيم في تاريخ الشعر العربي الحديث ، محدثا الانعطاف الكبير في مسيرته ، طارحا الشعر الذي يقلق الوعي السائد آنذاك .

لكننا حين نتصفح اعماله ، فاننا لن نجد للشعر من أثر كبير فيها . والحقيقة ان جبران ــ فضلا عن كونه لا يمتلك مفهوما واضحا لفن الشعر الجديد[١٩٤] . ناثر جيد اكثر من كونه شاعرا كبيرا . ذلك أن معظم اعماله ــ

---

(١٩١) مختارات من الشعر العربي الحديث ــ المقدمة .

(١٩٢) فن الشعر ــ احسان عباس ٤٦ .

(١٩٣) ثلاثة قرون من الأدب ــ ترجمة مريم عبد الباقي ج ٣ بيروت ١٩٦٧ ص ١٤٥ ــ ١٤٧ . نقلا عن عبد الواحد لؤلؤة (البحث عن معنى) ص ١٢٩ .

(١٩٤) انظر مقالته عن (الشعر والشعراء) ــ المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية قدم لها واشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة . بيروت ١٩٦٤ ص ٢٨٧ .

بل الغالبية العظمى ـ جاء نثرا اما على شكل قصص تعليمية ساذجة تحمل روح الوعظ والارشاد كما في (عرائس المروج) التي أصدرها عام ١٩٠٦[195] و(الاجنحة المتكسرة) ١٩١٢[196] ، واما على شكل مقالات ومقطوعات من الشعر المنثور ، (كدمعة وابتسامة) ١٩١٤ ، والعواصف ١٩٢٠ .

أما الشعر ، فقليل الى جانب هذا النثر . ولعل ابرز ما كتبه جبران قصيدته المشهورة (المواكب)[197] ، وقد أصدرها عام ١٩١٩ ، وهي المرة الأولى والأخيرة التي اختار فيها جبران أن يتقيد بالوزن والقافية لخلق عمل فني له شأنه كما يقول نعيمة[198] . على أن المواكب ، مهما قيل فيها ، فهي ليست سوى حشد كبير من الافكار الفلسفية والثنائيات والمقولات التقليدية كالخير والشر ، ثم ينتقل الشاعر فيها الى (الحياة) فـ (الدين) فـ (الحق) فـ (اللطف) و(الظرف) فـ (الحب) فـ (الجنون) فـ (السعادة) . وقد قسم الشاعر قصيدته الى مقاطع ، يتناول في كل مقطع منها احدى هذه الافكار ، يشرحها ويعلق عليها . وواضح ان القصيدة التي تحمل كل هذه الموضوعات والمقولات ، مع محاولات الشاعر الاجابة عليها ، لا يمكن أن تطفح بالرواء الرومانسي وعذوبة الخيال وغموض العواطف ، ولا حتى غنائية الشاعر .

وهكذا جاءت (المواكب) عبارة عن مقطوعات من (الحكمة) و(العقلانية) ، يشيع في اغلب مقاطعها الجفاف :

الخير في الناس مصنوع اذا جبروا	والشر في الناس لا يغني وان قبروا
واكثر الناس آلات تحركها	اصابع الدهر يوما ثم تنكسر
فلا تقولن هذا عالم علم	ولا تقولن ذاك السيد الوقر
فافضل الناس قطعان يسير بها	صوت الرعاة ومن لم يمش يندثر

ولا ندري بعد ذلك ، كيف سوغ الشاعر لنفسه في البيت الأخير ان يرفع جواب الشرط (يندثر) واذا كان يظن ان تلك احدى ضرورات الشاعر الممنوحة له ، دون الناثر ، في الخروج على احكام النحو أو الصرف ، فهو على خطأ لان الضرورة الممنوحة له تقضي بوجوب كسر الفعل الساكن الواقع قافية في آخر البيت ، كقول عنترة :

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها	قيل الفوارس ويك عنتر أقدم

---

(١٩٥) المجموعة الكاملة ص ٤٧ ـ ٨١ .

(١٩٦) المجموعة الكاملة ٨٥ ـ ١٦٦ .

(١٩٧) المجموعة الكاملة ص ٣٥٣ ـ ٣٦٤ .

(١٩٨) المجموعة الكاملة ـ المقدمة ص ٢١ .

واذا كان جبران قد عرف ، بين جيل كامل من الشعراء ، بقاموس (الشفقي) وكلماته الظلالية امثال : الذات المجنحة ، خمرة السنين ، دموع الشفق ، مراشف الأرواح ، شفاه الازهار ، انامل النسيم .. الخ ، الا ان ذلك ــ وحده ــ لا يشكل ــ كما نعتقد ــ انجازا ضخما يكفي لخلق الشاعر العظيم . لقد رفض جبران قاموس الشعر العربي . مستعيضا عنه بقاموس جديد استخلصه من الكتاب المقدس ووصايا السيد المسيح وكلمات نيتشه وهي خطوة غاية في الجرأة والتجديد اذا ما نزع اليها الشاعر واصر عليها من خلال مفهوم جديد للغة واحساس حاد بتجديدها ، وخلق لغته الخاصة به . يحدث بها احداثا كبيرا في تاريخ امته الفني . وقلة هم الشعراء في العالم من رفضوا قاموس امتهم الشعري ، فارضين قاموسهم الخاص وتراكيبهم الشخصية . لكننا ــ كما نعتقد ــ ان جبران لم يرفض هذا الرفض بدافع جديد الشعر بقدر نزعته الدينية المسيحية الحادة التي دفعته الى هذا الموقف

ولعل مما يفسر لنا هذه النزعة الدينية عنده ، محاولته الغريبة المستمرة في الجمع ما بين المسيح ونيتشه ، وهما في مواضع التناقض لقد تأثر جبران بنيتشه وعد كتابه (هكذا تكلم زرادشت) « من أعظم ما عرفته كل العصور »[199] على حد تعبير ميخائيل نعيمة صديق جبران ورفيق اعماله الفنية . ومن المعروف ان نيتشه كان قد هاجم المسيح هجوما عنيفا واتهمه بالضعف والمسكنة والتمويه على الضعفاء والمساكين ، الا أن جبران ــ بحكم نزعته المسيحية ــ يرفض هجوم نيتشه على المسيح . يقول نعيمة « ... وانك لتعجب لجبران الذي ما كان يجل أحدا من معلمي الانسانية وانبيائها اجلاله ليسوع المسيح ، فلقد عده هو (السوبرمان) الذي كان يبشر به نيتشه »[200] .

وسواء أكان جبران يصدر عن تلك (الاحزاب السريانية) التي تحدث عنها الدكتور زكي مبارك[201] ، ام بسبب مشاركته لزملائه من « شعراء مدرسة المهجر الشمالي في العناية بالمشاكل الدينية جانحين الى احياء مذاهب هرمة شائخة قوامها وحدة الوجود[202] » ، فان ذلك كله لم يمنحه عطاء لغويا ثريا ، ولم يشعره الا بالبون الشاسع ما بين افكاره ولغة التراث ، ولا حاجة بنا الى التفصيل في موقف الرومانسيين عامة والانكليز منهم خاصة من التراث ، وان ثورتهم لم تكن ضد التراث كله ، بقدر ما كانت ضد ما وصل اليه الشعر في

---

(١٩٩) المجموعة الكاملة ــ المقدمة بقلم ميخائيل نعيمة ص ٢٥ .

(٢٠٠) المجموعة الكاملة ــ المقدمة ص ٢٦ ــ وانظر مقالة جبران (يسوع المصلوب) ــ المجموعة الكاملة (العواصف) ص ٣٧٨ .

(٢٠١) الاجنحة المتكسرة ــ زكي مبارك . مجلة الرسالة . العدد ٤٤٧ . يناير ١٩٤٢ .

(٢٠٢) مجددون ومجترون ــ مارون عبود ص ٢٠٥ .

لغته وصوره وموضوعاته على أيدي الكلاسيين الجدد ، وحديثهم عن اليونان والرومان والاساطير والعصر اليزابثي طويل ملء بالاعجاب والتأثر .

أما جبران فقد ضاق بلغة قومه حتى رفضها قائلا لهم: «لكم لغتكم ولي لغتي .. أقول ان اخشاب النعش لا تزهر ولا تثمر .. أقول ان ما تحسبونه بيانا ليس بأكثر من عقم مزركش وسخافة مكلسة »[٢٠٣] . لكن ثورة جبران على لغة قومه لم تثمر هي ايضا . ولم نجد تلك اللغة الجديدة الطازجة التي يخلقها الشاعر العظيم المقتدر . وبدلا عن ذلك حاول جبران أن يجد في (العامية) مطلبه داعيا ان لا تغلبها الفصحى ، زاعما أن العامية هي « مصدر ما ندعوه فصيحا من الكلام ومنبت ما ندعوه بليغا من البيان»[٢٠٤] وحين ثبت لجبران عجز اللغة العامية عن مناهضة الفصحى وأخذ مكانها في التعبير عن عمليات الخلق الفني كان امامه طريقان : أن يخلق اللغة التي يريدها ، وقد فشل في ذلك ، بسبب قدراته المحدودة ، وضعف اصالته . او يتحول الى لغة اجنبية غير العربية يكتب بها ، وهذا ما حدث فعلا منذ عام ١٩٢٠ حتى وفاته عام ١٩٣١ ، اذ اتجه الى اللغة الانكليزية يكتب بها مؤلفاته « منصرفا عن العالم العربي كله الى حد بعيد»[٢٠٥] .

ومن موقف جبران المضطرب امام العربية الفصحى ، وضيقه بها ، وفشله في تطويعها وتوليد الجديد المبتكر فيها ، يمكننا أن نفهم سر الضعف العام في مادته اللغوية وتراكيبه والفاظه التي جاءت بها قصائده ، وهذه الركة الواضحة التي تشيع في هذا الشعر القليل ، وقد حفلت بالعادي والمبتذل :

ما الحياة بالهناء انما العيش نزوع ومرام
ما الممات بالفناء انما الموت قنوط وسقام

... القصيدة[٢٠٦]

والذي نخلص اليه من ذلك كله ، أن مقارنة الانجازات الكبرى للرومانسية الأوروبية ، في خطوطها العامة ، سواء في النظرية الشعرية ام في تجديد بنية القصيدة ونسيجها ، ام في هذه الحركة التي اثارتها في تاريخ الفن الانساني وما دار حولها من نظريات واستحداثات وردود ، هذه الصورة نجدها تختلف كثيرا جدا عن صورة الموجة الرومانسية التي شاعت في بعض الاقطار العربية منذ مطلع القرن ثم اتسعت مسرعة حتى الحرب الثانية . ولا

شك أن ما قدمناه ، لم يكن دراسة موسعة لتفاصيل هذه الموجة وشعرائها جميعا ، لكننا نستطيع القول ــ من خلال ما عرضناه ــ ان هذه الموجة لم تصدر من مبررات موضوعية كاملة ، ولم تنبع من نزعة أصيلة عند الشاعر ، ولا سيما في العقدين الأولين من هذا القرن ، اذ كان التأثر المباشر وترديد الاصداء والتقليد فيها واضحا وصل احيانا حد النقل والتطابق .

ومع ذلك تبقى هذه الموجة في الشعر العربي تحمل في سماتها العامة ــ احزان الشعراء ، شكواهم ، تمردهم احيانا ، اشواقهم للطبيعة ، محاولاتهم طرح القافية وتغيير الاوزان في القصيدة ، الحنين الى أيام الطفولة وبراءتها ، الحيرة والشك والتردد ــ هذه الظواهر العاطفية والسمات الشكلية والموضوعية التي نجدها عند شعراء هذه الفترة بنسب متفاوتة وقلما التقت أو تمثلت كلها في شاعر واحد ، أو جماعة واحدة ، هذه السمات والظواهر تلتقي في خطوطها النوعية العامة بالسمات الأساسية لتلك الرومانسية الأوروبية ، لكنها تختلف عنها في الدرجة اختلافا كبيرا ، درجة عمق هذه الاحاسيس وتلك العواطف والمنازع والسمات .

أما الانجازات ــ فكما مر بنا ــ لم تكن على جانب كبير من الخطورة والتنوع والتجديد واحداث الانعطافات الكبرى في البنية الفكرية والثقافية والفنية في ساحة الشعر العربي وان كانت الدعاوى للتجديد أكبر بكثير جدا من التجريب والتطبيق .

ولعل اظهر دليل على ضعف مقومات وانجازات هذه الموجة الرومانسية في الادب العربي انها وأدبها بمجموعه ، لم يعمرا طويلا ، وسرعان ما جرفتهما معا التيارات الجديدة التي جاءت بعد الحرب الثانية . ولم يعد أحد يعير اهتماما كبيرا لهذه الانجازات ، أو يجد فيها منبعا ثريا دائما للتذوق الفني ، ولا نقول خلودها . في الوقت الذي ظلت انجازات الرومانسية الأوربية وأدب مشاهيرها يقرأ ويتذوق وتتكرر المحاولات لاعادة تقييمه بين آونة واخرى . ولعل عبارة أ.أ. ريتشارد تؤيد وجهة نظرنا في هذا الشأن . يقول « حينما تكون الدوافع التي تضمنها العمل الفني قد أثيرت عرضا نتيجة لحالة عابرة من التأثر الشديد فحينئذ يصح لنا ان نتوقع ان هذا العمل الفني لن يعمر طويلا »[٢٠٧] .

ولقد وجدنا سببين اساسيين كانا وراء هذا الخلاف بين صورة الرومانسية الأوربية وبين موجة الرومانسية العربية :

السبب الأول : يتعلق بالجانب السياسي والاجتماعي متمثلا في الاختلاف ما بين نشأة البرجوازية الأوربية وحركتها وتأثيراتها في المجتمع

---

(٢٠٧) مبادىء النقد الأدبي ــ ١٠١ . رتشاردز ــ ترجمة مُصطفى بدوي ــ المؤسسة المصرية العامة . ابريل ١٩٦٣ ص ٢٨٨ .

الأوربي ، وبين البرجوازية العربية وحركتها ونشاطها .

السبب الثاني ـ وكان بسبب غياب الفنان العظيم ذي القدرات الهائلة والامكانات المتعددة ـ ولعل أبرزها ذلك الخيال الخلاق المبدع ـ الفنان الذي يحس بروح العصر فعلا ، مفيدا مما يتأثر به من حركات جديدة ، مؤصلا لها من خلال انتمائه واحساسه بأكثر الجوانب المشرقة في تراثه ، محدثا الادب الجديد حقا ، والهزة العنيفة والتحول الجذري .

وحين نصل الى العراق تكون الخطوط العامة لصورة الواقع الاجتماعي والفكري قد وضحت عندما نحاول تتبع الملامح الرومانسية في الشعر العراقي الحديث ، متسائلين عن الجديد في الفن ، ومدى الحاجة اليه . ذلك أن التشابه كبير في حركات المجتمع العربي بأقطاره المتعددة ، ويبقى الخلاف في التفاصيل . من ذلك ـ مثلا ـ ظهور الطبقة المتوسطة في المجتمع العراقي ، فقد جاء متأخرا عما هو الحال في مصر وبلاد الشام ، ولقد أشرنا الى ذلك حين تناولنا الاتجاه الكلاسي وشعراءه وتكوينهم النفسي في اواخر القرن التاسع عشر . ويمكننا القول إن نشوء هذه الطبقة ابتدأ منذ الحرب الأولى ، وحين دخل الانكليز العراق سنة ١٩١٤ ، ثم في مشاركتها بصورة واضحة في الثورة العراقية الكبرى عام ١٩٢٠ . الا أنها وجدت فرصتها الحقيقية فيما تم بعد ذلك ، عن الترويج لعرش الملك فيصل بعد ان تم اختياره من قبل الانكليز وانتهى الأمر بتنصيبه ملكا في آب ١٩٢١[٢٠٨] واقامة مجلس تأسيسي وبرلمان وحكومة مؤقتة ، تنفيذا للخطة التي اعدتها وزارة الحرب البريطانية وخلاصتها « اقامة حكومة بريطانية في كل شيء الا الاسم ... وان تدار بغداد كولاية عربية من وراء واجهات عربية قدر الامكان »[٢٠٩] .

ويتبع ذلك بالضرورة نشوء صحافة تعبر عن سياسة الاحتلال والقصر والوزارات وبروز مجموعة من ابناء هذه الطبقة ساسة ووزراء ونوابا وموظفين كبار ، يرتبطون في أحسن الأحوال بالقصر والوزارات ان لم يرتبطوا بدار الاعتماد . ومن حولهم اصحاب النفوذ والموالون والمنتفعون . وقد اضافت اليهم دار الاعتماد والملك شبه طبقة اقطاعية تمثلت في بعض شيوخ العشائر ، ممن تعاونوا مع سلطة الاحتلال في ضرب ثورة العشرين ، فوزعت عليهم الاراضي الشاسعة ورفعت عنهم الضرائب واطلقت أيديهم في أحوال الفلاحين ومستأجري الأرض ، حتى دعت بعض الصحف آنذاك الى ان تنظر الدولة الى رؤساء القبائل و(تحسب لهم حسابا) يناسب نفوذهم باعتبارهم يشبهون

---

(٢٠٨) حكايات سياسية من تاريخ العراق الحديث ـ خيري العمري . دار الهلال . مصر ١٩٦٩ . انظر « الصراع السياسي حول العرش العراقي» ص ٤٠ ـ ٩١ .

(٢٠٩) العراق : دراسة في تطوره السياسي ـ فيليب ويلارد أيرلند . ترجمة جعفر خياط . بيروت ١٩٤٩ ص ٦٣ .

ممثلي الأحزاب في اوربا[٢١٠] .

وبذلك تم توزيع مراكز القوة في حكم العراق تحت انظار الجماهير الشعبية المثخنة بالجراح ، والتي انتهت قياداتها الوطنية بين السجون والمنافي والهرب خارج الوطن[٢١١] . ولقد سارعت السلطة السياسية (الملك ودار الاعتماد) الى انتزاع المبادرة من ايدي قيادات ومثقفي الطبقة الناشئة ، بسبب قلتهم وضآلة هذه الطبقة ، فيما يتعلق بسن القوانين ورسم الحقوق الاجتماعية وتنفيذ مطالب المجلس التأسيسي العراقي . فعمدت الى ابقاء الريف العراقي على حالته التعسة ، لأن الثورة كانت قد انطلقت منه . ولأن ابناءه يمثلون غالبية الشعب العراقي . وبدعوى انتشار (الروح القبلية) و(التقاليد العشائرية) طبقت نظام (دعاوى العشائر) الذي كان « هنري دويس » قد وضعه عام ١٩١٩ على غرار نظام مناطق الحدود الهندية . وبذلك شجعت مفاهيم (العشائرية) وحرمت غالبية العراقيين من التمتع بالقوانين الحضارية وما نص عليه القانون الأساسي ، والذي كانت توصية وزارة الحرب البريطانية صريحة بعدم تنفيذه ، وابقاء النظام العدلي التركي مع استبدال الأسماء التركية بالعربية[٢١٢] . ولقد شمل هذا التطبيق الاجهزة الادارية والتنفيذية ولم تمس طريقة جباية ضرائب الاراضي المالية الظالمة بشيء[٢١٣]

ونفذت الخطط الحقيقية للاحتلال ، فأعطيت الشركات كافة امتيازات النفط العراقي عام ١٩٢٥ في جميع اراضي العراق ولمدة خمسة وسبعين عاما[٢١٤] . وسلمت الوزارات ودوائر الدولة للمستشارين الانكليز والموظفين الهنود وابتدأ الاجانب في التمتع بثروات العراق[٢١٥] . ولم يتم ذلك الا بعد فرض معاهدة الانتداب التي ابدلت بمعاهدة ١٩٣٠ ، وابتدأ عزل العراق في الوقت الذي أعلن فيه استقلالها الرسمي وادخل عصبة الامم . وخلال ذلك كله لم تكف دار الاعتماد عن تفريق وحدة الشعب باثارة النعرات الاقليمية وتحريك نيران الشعوبية والخلافات الدينية والطائفية التي لا يحسد العراق على كثرتها[٢١٦] ، من خلال مفهوم دار الاعتماد القائل « بأن القومية العربية شيء لا

---

(٢١٠) رؤساء قبائل العراق ــ جريدة دجلة العدد ١١ ، تموز ١٩٢١ .

(٢١١) انظر نتائج الثورة بالتفصيل في (ثورة العشرين) ــ ل.ن. كوتلوف ــ ترجمة عبد الواحد كرم بغداد ١٩٧١ ص ٢٦١ ــ ٢٧٢ .

(٢١٢) العراق ــ ايرلند ص ٦٣ .

(٢١٣) المصدر السابق والصفحة وللاسترزادة : انظر مقدمة في دراسة العراق المعاصر ــ صالح زكي بغداد ١٩٥٣ . ص ١٤ ــ ١٥ .

(٢١٤) النفط العراقي من منح الامتياز الى قرار التأميم ــ وزارة الاعلام العراقية . بغداد ١٩٧٢ ص ٢٣ ــ ٣١ . وللتوسع : انظر (كيف يجب ان تعدل امتيازات النفط) محمد حديد . بغداد ١٩٤٩ ص ٦ ..

(٢١٥) الاجنبي يتمتع بخيراتنا ــ جريدة البرهان . العدد السابع . تشرين اول ١٩٢٧

بد من محاصرته والقضاء عليه[217]

- ولقد تم ذلك كله ، بذكاء وسرية تحت براقع من الاصلاحات والاعمال التي تبجحت لتقديمها الوزارات الخمس والثلاثون المتعاقبة على كراسي الحكم ما بين عامي ١٩٢١ حتى ١٩٣٦[218] ، وهكذا ، في خلال سنوات الحرب الأولى وما اعقبها من تشكيل الحكم الأهلي ، كانت البرجوازية العراقية تتكون من صغار الملاكين والتجار والموظفين والحرفيين تشق طريقها للظهور قوة فاعلة في المجتمع العراقي . الا ان قادتها ومثقفيها وتجمعاتها ، لم تستطع ان تصمد امام نفوذ دار الاعتماد وسياساته الخفية ، بعد ان صمدت وشاركت في الثورة العراقية التي انتهت الى الفشل . وهكذا ظل قادتها يقعون بين الحين والآخر فرائس لشباك سياسة دار الاعتماد حتى شكت احدى الصحف الوطنية من هذه الوزارات التي تؤلف واصفة اياها بأنها « شرك نصبه الانكليز للاصطياد فوقع في الشرك من املنا فيه خيرا .. فبذل الاجنبي لهؤلاء الضعاف وألهاهم ، واشتغل هو نفسه في توطيد سياسته الفعلية في الخفاء حتى تسنى له ان يسيطر سيطرة تامة على هده البلاد فأصبحت مستقلة بالاسم مستعبدة بالفعل »[219] حتى لقد اطلق على هذه الطبقة بأنها (متنورة محدودة) تمثل (حزب الافندية) وبأنهم « معاشيون كان لهم الخبز والنفوذ من الادارة العراقية والانكليز ، قد نموهم وملأوا بهم زوايا الخمول والبطالة »[220]

ولا شك أن هذه الطبقة اتسعت ونشطت باستمرار الهجرة الى المدن ، متأثرة بالأعمال الحكومية ودخول الآلة الحديثة وآثار الثورة الصناعية التي كانت تصل الى العراق ببطء شديد ، فضلا عما كانت تتركه آثار المطبعة وصحافة البلاد العربية ، ولا سيما صحافة مصر التي كانت تشهد حركة اعمق في المجتمع المصري وبخاصة في الثقافة والفكر والأدب .

وفي اوساطها ، عادت الحركة الوطنية تلم اشتاتها من جديد ، بعد ان تم للانكليز شكل الحكم الذاتي ، وارتفعت اصوات مثقفيها مطالبة بالاستقلال التام ، وابتدأت قياداتها لجمع قواها في احزاب سياسية كحزب (التقدم) و(الشعب) و(النهضة) و(الامة) و(الوطني)[221] ، ناشرة مطالبها في

---

(٢١٦) انظر نماذج من مشاكل الطائفية : حكايات سياسية ـ خيري العمري (قضية كتاب الفصولي) ١٤٦ ـ ١٤٧ ـ وانظر (الوحدة العراقية) ـ جريدة العراق العدد ٦١٤ . ايار ١٩٢٢ .

(٢١٧) **S.H. Longrigg,, Jraq 1900-1950, London 1953 P. 170B**

(٢١٨) الاسس التاريخية لمشكلات الشرق الاوسط ـ فرنان ويليه ـ ترجمة نجدة هاجر وطارق شهاب . بيروت ١٩٦٠ ص ٨٦ .

(٢١٩) الثورات الثلاث ـ جريدة الزمان . العدد ٣٩ . ايار ١٩٢٨ .

(٢٢٠) النوادي العراقية ـ علي الشرقي . جريدة النهضة العراقية . العدد ٢٥ في ٥ تشرين اول ١٩٢٧

(٢٢١) عن التوسع بشأن الاحزاب العراقية . انظر : تاريخ العراق السياسي الحديث ـ عبد الرزاق الحسني ـ لبنان ١٩٥٧ ج ٣ . ونظام الحكم في العراق ـ مجيد خدوري . ترجمة فيصل نجم الدين الاطرقجي بغداد ١٩٤٦

صحفها القليلة الخاضعة للقوانين الصارمة والرقابة الدائمة[222] . وعلى الرغم من اهتمام هذه الاحزاب والتجمعات بالجوانب السياسية كالمطالبة بالاستقلال والحريات الدستورية وتعديل المعاهدات الا أنها وقفت من التطورات الاجتماعية موقفا سلبيا ، كموقفها - مثلا - من قضية المرأة ، حريتها سفورها حقوقها السياسية ... الخ . فلم ترد في برامج هذه الأحزاب حتى مجرد إشارة لهذه القضية الهامة ، بل لعل بعض هذه الاحزاب وجدها ورقة رابحة لكسب التأييد اذا ما وافق القوى المحافظة في الوقوف ضد دعاة السفور ودعاة قضية المرأة[223] ، تماما كالذي فعله مصطفى كامل في مصر حين تصدى لمهاجمة قاسم امين في افتتاحيات اللواء[224].

ويمكننا القول ان تكوين النظام السياسي واساليب الانتخاب وسن القوانين بالطريقة التي اوحت بها دار الاعتماد بالاتفاق مع الملك[225] ، كانت كفيلة بسد الطريق تماما امام تقدم البرجوازية العراقية ، ولاسيما طلائعها الوطنية ، نحو استلام مقدرات الشعب العراقي وتوجيه مستقبله وفق آمال هذه الطلائع ورغباتها . بل نجد تلك القوى تقف حائلا حتى في بعض المشاريع الحيوية ، كتأسيس جامعة اهلية عراقية ، فسرعان ما تعمل السلطات الحاكمة على افشال المشروع[226].

وبحكم التطور والتقدم والاتصال الحضاري وتنامي الوعي كانت اصوات مثقفي الطبقة الوسطى ترتفع بين آونة واخرى لاسيما في فترات الهدوء السياسي وتخفيف حالات الكبت ، داعية لاصلاح التعليم[227] ، والتذكير بأهمية البعوث العلمية[228] ، او تصوير حالات الفلاح المعدم الذي انتهى عبدا

---

(٢٢٢) حرية الصحافة في العراق - روفائيل بطي . مجلة الرابطة بغداد . العدد ٢٣ - ٢٤ - نيسان ١٩٤٥ ص ٥٥٨ - ٥٦٢ . وانظر نماذج من الكتابات الصحفية (اعلام اليقظة الفكرية في العراق) مير بصري بغداد . وانظر للتوسع بشأن الصحافة العراقية في هذه الفترة (الصحافة العراقية - ميلادها ، تطورها) فائق بطي . بغداد ١٩٦١ . وانظر (صحافة الاحزاب وتاريخ الحركة الوطنية) فائق بطي - بغداد ١٩٦٩ .

(٢٢٣) انظر حكايات سياسية - خيري العمري ص ١٤٢ وما بعدها .

(٢٢٤) انظر تحرير المرأة - قاسم امين . دار المعارف بمصر ١٩٧٠ - التصدير بقلم احمد بهاء الدين ص ٢٣ .

(٢٢٥) انظر وصفا للنظام البرلماني كما عرضه وصنعه نوري السعيد (الاسس التاريخية لمشكلات الشرق الاوسط) فرنان ويليه . ترجمة نجدة هاجر وطارق شهاب ص ٨٦ .

(٢٢٦) بشأن قضية (جامعة آل البيت) انظر : اعلام في صحافة العراق - فائق بطي ص ١٥١ .

(٢٢٧) نهضة التعليم - جريدة العراق . العدد ٥٠٦ . كانون ثان ١٩٢٢ . وانظر (التعليم العالي والثانوي) مقالة جريدة المعارف . العدد الرابع ايلول ١٩٢٦ . وانظر (شؤون المعارف) جريدة انقلاب . العدد ٢٠ لسنة ١٩٣٧ .

(٢٢٨) البعثات العلمية - عوني بكر صدقي . جريدة دجلة . العدد ٢٣ . تموز ١٩٢١ .

مرتبطا بالأرض والشيوخ[٢٢٩]، او تدعو للاهتمام بالزراعة[٢٣٠] ، او تجأر بسبب الغلاء الفاحش[٢٣١] ، او تطالب باصلاح الحالة الصحية المتردية .

وعلى الرغم من الانتفاضات الوطنية التي قام بها الشعب ما بين ١٩٢٢ و١٩٣٨ فلقد مرت هذه السنوات وبريطانيا تحتفظ بكافة مصالحها وسياساتها ورجالها في العراق ، من خلال واجهات ديمقراطية شكلية ، في الوقت الذي ايقن فيه مثقفو الطبقة الوسطى واحزابها انهم لن يتمكنوا من امتلاك مقدرات الوطن وتحقيق اهدافه الوطنية في التحرر والديمقراطية وتنفيذ البرامج الاجتماعية التي كانوا ينادون بها . فكان ان اتجهوا الى ميادين الصحافة يثيرون قضايا جديدة تتعلق بالتغيرات التي يطرحها العصر ، والتي تصل اصداؤها من خارج العراق ، ليجد فيها المثقف العراقي تفسيرا ومشابهة للواقع الموضوعي الذي يعيشه .

ولقد شهد المجتمع العراقي جملة من القضايا الهامة تطرح بشكل حاد وعنيف احيانا ، نتيجة لنماء الحركة الفكرية واتساع نطاق التعليم وزيادة الهجرة الى المدن التي بدأت تتسع وتنمو وتشهد علاقات غير علاقات الريف والقرية ، فضلا عن دور الطباعة والصحافة المحلية والعربية وهبوب التيارات الجديدة في المنطقة . ومن ابرز الموضوعات التي اثيرت طويلا ، قضية المرأة : سفورها وتعليمها وحقوقها . فتتخذ شكل صراع حاد بين قوى التقدم والقوى المحافظة[٢٣٢] . كما طرحت قضية (الحرية الفكرية) من خلال كتابات وآراء متطرفة نشرها بعض المثقفين ممن يدعون الى حرية مناقشة الأفكار الدينية كالذي احدثه ميخائيل يوسف تيسي في كتابه (ماهية النفس ورابطتها بالجسد)[٢٣٣] . اذ نفى وجود (الروح) و(النفس) داعيا معاملتهما معاملة (المادة) ، من خلال فكر يشكك بالنهاية والحساب ، وغمز واضح لدور الأديان وكتبها في حل المعضلات الفلسفية . وقد وصفت آثار الكتاب بأنها « ضجة كبرى ، وزوبعة عنيفة وعاصفة قوية بوجه كاتبه ، لا بل انه هز المجتمع العراقي بأسره ... مما حدا بفريق من الناس اقامة الدعوى عليه في المحاكم ،.كما ان الكنيسة الكاثوليكية التي ينتمي اليها الكاتب ، قررت حرمانه من المساعدات الكنسية التي يتمتع بها رعايا المسيح»[٢٣٤]. ومن

---

(٢٢٩) الاقطاع والديوان في العراق . عبد الرزاق الظاهر ــ مطبعة السعادة مصر ١٩٤٦ ص ١٩ ــ ٢١ .

(٢٣٠) انظر ما دار في جلسة مجلس الاعيان المرقمة ٤٣ ، جريدة العالم العربي . العدد ٧٤٠ لسنة ١٩٢٦ .

(٢٣١) اسعار الحنطة وتلاعب التجار ــ جريدة الاستقلال . العدد ٥٥٣ في ٤ شباط ١٩٢٥

(٢٣٢) انظر نصوصا تمثل كتابات هذه القوى (مختارات في السفور والحجاب) مصطفى عبد الجبار القاضي . بغداد ١٩٢٤ .

(٢٣٣) صدر الكتاب في بغداد ــ مطبعة دنكور الفلاح ١٩٢٢ .

(٢٣٤) انظر حكايات عن الصحافة في العراق ج ١ ــ يعقوب يوسف كوريا . بغداد ١٩٦٩ ص ١٢ ــ ١٣

امريكا وجه امين الريحاني رسالة خاصة للمؤلف يؤيده فيها ويشجعه على كتابه ويهنئه على موقفه الفكري[235] ، في الوقت الذي انبرى فيه الكاتب الصحفي ابراهيم صالح شكر يدافع في سلسلة مقالات عنه وعن حرية الفكر عامة .[236]

ولقد اتخذ الموقف من (حضارة الغرب) وفكره شكل سؤال محير في اذهان الكتاب والمثقفين ، بأية حضارة نتثقف : الشرقية القديمة ام الغربية الحديثة ؟ فكتب (محمود احمد) رافضا (التعاليم الشرقية) القديمة ، عادا اياها « خيالات وفلسفات .. لأن القضية قضية جوع الملايين العظيمة المحتاجة الى قوام حياتها : علوم مثمرة منتجة وفنون وصناعات تصنعها هي ... وما خلق هذا ويخلقه خيال من تلك الخيالات التي نعرفها نحن كما يعرفها الشيوخ الضعاف في الهند ، او فلسفة من تلك الفلسفات الضالة القديمة واساسها الوهم ووساوس العقل الكليل »[237] ، واجاب على التساؤل (عبد الغني شوقي) منتهيا ، بعد درس وتحليل كما يقول ، الى « أن نبذ الحضارة الاسلامية القديمة اصلح لنا من الاعتماد عليها ، والتثقيف بهذه الحضارة الغربية الحاضرة اعظم جدوى واحسن عقبى »[238] . كذلك كان موقف (روفائيل بطي) اذ اختار (طريق الغرب الحديث) واضعا المجتمع العراقي امام اختيارين : « اما الحياة الحقة ومماشاة التطور باتخاذ الحضارة الغربية سبيلا ، او الموت المحتم »[239]

ومن ابرز الموضوعات التي اثيرت بشكل حاد نظرية النشوء والتطور لدارون ، اذ حفلت بها الصحف ودارت المناقشات حول تطور الانسان واصوله ، على صفحات جريدة (مرآة العراق)[240] . كما تناولت مجلة (الاقلام) افكار الفيلسوف فردريك نيتشه في فكرة (تنازع البقاء) وعلاقتها بالشعوب الضعيفة[241] ، وقبل ذلك كان موضوع (السوبرمان) ممتدا في مناقشات طويلة وعنيفة بين (الشاب المستتر) و(محمود احمد) على صفحات جريدة (الفضيلة)[242] ، وحين اشتد الجدل واثار موقف القوى المحافظة طلبت الجريدة من هذين الكاتبين الكف عن الجدل امام الرأي العام وسدت باب المناقشة. قائلة « .. يظهر ان مثال السوبرمان ، قد اثار الرأي العام في ديار الفرات الأوسط عموما وفي النجف وكربلاء خصوصا ، نظرا للتحارير الواردة الينا ، لأن الناس لم يتعودوا سماع او قراءة امثال هذه

---

(٢٣٥) انظر نص الرسالة . المصدر السابق ص ١٨ .

(٢٣٦) المصدر نفسه ص ٢٠ .

(٢٣٧) نحن والمدنية الحديثة ـ محمود احمد ، مجلة الحديث ـ بغداد المجلد الأول ج ٢ كانون اول ١٩٢٧ .

(٢٣٨) بأية حضارة نتثقف ؟ ـ مجلة الحديث ـ العدد الرابع . المجلد الاول . شباط ١٩٢٨

(٢٣٩) منهاجنا في الحياة الجديدة ـ روفائيل بطي. مجلة الحرية ج ١٠ نيسان ١٩٢٦ .

(٢٤٠) انظر الاعداد : ٨ ، ١٣ ، ١٤ لسنة ١٩٢٥

(٢٤١) تنازع الشعوب في الحياة ـ مجلة الاقلام . العدد السادس ١٩٢٨ .

(٢٤٢) جريدة الفضيلة ـ انظر الاعداد ١٣ ـ ١٥ لسنة ١٩٢٥ .

ـنظريات الغربية عندهم »[243]

كما نوقشت قضية (الوطنية) و(القومية) وتردد السؤال : ايهما نقري ونتبع[244] ؟ وطرحت افكار ومفاهيم غير مكتملة النضج عن تناقض طبقات والحلول الاشتراكية[245] . وتفسير التاريخ والاقتصاد والسياسة والفكر من وجهة نظر مادية ، او مخالفة للفكر الاسلامي[246] ، كل هذه الآراء والمفاهيم كانت جديدة حقا على المجتمع العراقي ، الذي عرف بمحافظته شديدة على قديمه سنوات طويلة . وبسبب هذه المحافظة الطويلة ، كان رد فعله عنيفا . ضد هذه الافكار من جهة ، كما كان تخلفه كبيرا عن التطورات لاجتماعية والفكرية التي شهدتها بعض الاقطار العربية والاسلامية ممن ثرت فيها رياح التغيير كمصر وتركيا ولبنان من جهة اخرى .

ولم يكن سبب ذلك ، فيما نرى ، الا لتأخر ظهور الطبقة الوسطى ، وبالتالي تحركها وفق منطقها نحو الحرية ونحو مصالحها وبوحي من روح العصر ومتغيراته . فالمفاهيم الجديدة التي نادت بها في اوساط المجتمع العراقي في العقدين الثاني والثالث ، كان المجتمع المصري قد انتهى من مناقشتها وحسم الموقف تجاهها في العقد الأول دون ان تلقى مثل هذا العنف وردود الفعل التي جوبهت في العراق ،ولعل ذلك سببه ان جيل التنوير في مصر (الطهطاوي ــ الشدياق ــ الافغاني ــ محمد عبده) كان قد مهد السبيل ، وجعل الاطلاع على الفكر الاوروبي ونظرياته ومناقشته مناقشة موضوعية هادئة امرا مطلوبا بل ضروريا .

وهكذا يمكننا ان نقدر مدى الحيرة والقلق في نظرة الفرد العراقي ، وهو يشهد كل هذه التطورات والافكار الجديدة ، فيحس اهتزازاً شديدا في اعماقه ، واقفا في منتصف الطريق بين ماض موغل في المحافظة والتزمت ، وبين حاضر يشهد سمات مدنية وحضارية جديدة وغريبة . فاذا اضفنا الى ذلك كله ما خلفته الحرب الأولى وما تبعها من احداث وتغيرات سياسية سريعة كثورة ١٩٢٠ وتشكيل الحكم الأهلي ، وقيام وزارات ومؤسسات ، وانتفاضات شعبية وبرلمانات ومعاهدات ، وخيبة آمال وضياع أمثلة (الاستقلال) ، والحرية) و(الوطنية) ، امكننا ان نفهم مشاعر الفرد وقلقه واضطرابه .

---

٢٤٣) الفضيلة ــ العدد ١٥ في ٦ كانون اول ١٩٢٥

٢٤٤) الوطنية والقومية ــ مجلة الحديث . بغداد . المجلد الأول . العدد الحادي عشر . ايلول ١٩٢٨

٢٤٥) الاشتراكية والمستقبل ــ عوني بكر صدقي . جريد دجلة العدد ٥٠ اغسطس ١٩٢١ . وانظر مقالة محمود احمد عن الوضع الطبقي في العراق ، تحت عنوان (خواطر الشهر) مجلة الحديث العدد ... المجلد الاول شباط ١٩٢٨ .

٢٤٦) انظر كتابات محمود احمد السيد وحسين الرحال في مجلة (الصحيفة) ، انظر العدد الأول ... في ٢٨ كانون الاول ١٩٢٤

ولقد كان منطقيا ان تنعكس متغيرات المجتمع السياسية والفكرية على ساحة الفن والأدب ، فتثار قضايا جديدة لم يكن من الميسور اثارتها قبل هذه الفترة . فقد طرحت للمناقشة قضية (العامية والفصحى) فانتقد (أ . خالد) العربية الفصحى زاعما « أن قواعد النحو والصرف حائلة دون نهضة الأدب العربي نهضة صحيحة »[٢٤٧] ، بينما ذهب آخرون الى الاهتمام بالعامية و(احترامها) « ... لانها ذات شأن في اوربا ، ولا سيما في تقديم الأحداث لرجل الشارع »[٢٤٨] ، وانها لا تسبب انحطاط الفصحى « ... بل تؤيد تنشيطها ، وتقرب العامة تدريجا الى فهمها »[٢٤٩] .

واثيرت لأول مرة قضية (الادب العامي) تحت عنوان (الأدب الشعبي)[٢٥٠] ، وتكررت الدعوة لدراسته ودراسة الاغاني الشعبية ، وبرزت اسماء كتاب اتخذوا من اللغة العامية اسلوبا لتناول قضايا المجتمع الجديدة ونقد العادات والتقاليد القديمة نقدا سافرا متخفين وراء اسماء شعبية وشخصيات مألوفة لدى المواطن العراقي ، فكان نوري ثابت يكتب باسم (حبزبوز) وموسى الشابندر باسم (علوان ابو شرارة) وميخائيل تيسي باسم (كناس الشوارع) ، وخلف شوقي الداودي باسم (ملا نصر الدين)[٢٥١] . وعلى صعيد الشعر العامي يبرز الملا عبود الكرخي شاعرا يشارك في الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية ، مثيرا زوابع من النقد اللاذع ما تزال اوساط الشعب العراقي تتذكرها [٢٥٢]

---

(٢٤٧) انظر جريدة العالم العربي . العدد ٣٧٥ في ١٢ حزيران ١٩٢٥ .

(٢٤٨) اللغة العامية واللغة الفصحى ـ جريدة البدائع . بغداد العدد ١٢٨ كانون اول ١٩٢٥ .

(٢٤٩) للتوسع في هذه القضية ، انظر المناقشات التي دارت بين روفائيل بطي والخوري مارون غصن (الحركة الفكرية في البلدان العربية واهمال اللغة الفصحى) مجلة الحرية . العدد ١٠ في نيسان ١٩٢٥ . وانظر (بعض ما في كتاب اليوم والغد) مقالة محمود احمد في الرد الى دعوة سلامة موسى للعامية . جريدة الزمان العدد ٦ في آب ١٩٢٧ . وانظر المناقشات التي دارت في البصرة بين الياس مختار وعبد الرزاق الناصري ومقبل يوسف الرماح حول القضية . انظر مجلة النشء الجديد البصرة . العدد ٥ في نيسان ١٩٢٨ .

(٢٥٠) الاغاني الشعبية ـ ع.ف. مجلة الحديث . العدد الثالث . كانون اول ١٩٢٧ . وانظر (دعوة ثانية الى دراسة الادب الشعبي والاغاني الشعبية) مقالة محمود احمد . مجلة الحديث . العدد الخامس . مارس ١٩٢٨ .

(٢٥١) حبزبوز رائد الادب الشعبي في العراق . خيري العمري . مجلة الكتاب . بغداد العدد الاول . السنة السادسة . نوفمبر ١٩٧١ ص ٩٣ ـ ١٢٢ .

(٢٥٢) انظر دراسات عن الملا عبود الكرخي ـ زاهد محمد ، بغداد . وللاستزادة انظر (اعلام في صحافة العراق) فائق بطي ص ١٥٩ ـ ١٦٢ .

وتولد القصة العراقية ، في مرحلتها الفنية الاولى ، على يد رائدها محمود احمد السيد بصدور روايته (في سبيل الزواج) ١٩٢١ متأثرا بمطالعاته في الأدب الروسي وروائييه امثال تورجنيف وديستوفسكي وتولستوي ، في تصويرهم حياة الفلاحين والطبقات الشعبية والوسطى . وبقراءاته للأدب التركي وقصص رشاد نوري وكتابات رفيق صدقي ، وقابيل حمد ، وارجمند اكرم في توقهم الشديد للحرية ومحاربة التقاليد ، والتبشير بالجديد . ولقد كتب (السيد) بعد ذلك روايته الثانية (مصير الضعفاء) ١٩٢٢ وفي كلا العملين ــ بالرغم من الاطار الفني الساذج . والنزعة التعليمية في الهدف وسيطرة روح الوعظ والارشاد ــ صور في ابطاله نماذج من ابناء الطبقة الوسطى يكافحون من اجل مثلهم العليا ، معبرين عن آمالهم المنهارة و احاسيسهم القلقة ، هاربين الى الخلاص عن طريق تهويل الاحداث وتفخيم المشاعر والفواجع والمآسي والمغامرات غير المعقولة[253] . حتى لقد وصفت اعماله بأنها « صورة صادقة لآمال ابناء الطبقة الوسطى وافكارهم وظروفهم »[254]

ولعل محمود احمد السيد ، من اكثر الادباء في هذه الفترة ، احساسا بواقعه ومتطلعات طبقته وآمالها المنهارة ، ومشاركته مشاركة قوية في كثير من القضايا التي مرت بنا . وهو يعبر عن موقف جيله من الأدب الجديد الذي تتطلبه حياة الناس ، بهجومه على الادباء الكلاسيين عامة ، والشعراء منهم خاصة ، ناعيا عليهم جمودهم على القديم ، مفسرا تأخر النهضة الادبية في العراق ــ عن اخواتها في مصر وبلاد الشام ــ بجمود الادباء على « الادب الرث القديم وتهافتهم على ما كان يطرب البدوي الراحل الساذج الجاهل . او ما يتعشقه الحضري المنحط الطبيعة ، الفاسد الاخلاق ، المنغمس في مستنقعات الملاذ والشهوات في آخر ايام الاندلس وبغداد ..» ثم يتساءل في هجومه على ادباء التقليد « ...ولا ادري الى متى سنبقى على ذلك ونحن لاهون بما في ايدينا من بضاعات ادبائنا المزجاة ،وهم راضون عنا فرحون بما يبدون لنا من الغباوة والسذاجة التي تشوقنا الى التمسح بأذيالهم والانهماك على السجود امام هياكلهم التي اسسوها على انقاض من الخرافات والاوهام »[255]

---

٢٥٣) انظر : مصير الضعفاء ــ بغداد . مطبعة الاعتماد ١٩٢٢ . و(في سبيل الزواج) بغداد . مطبعة نعمان الاعظمي ١٩٢١ .

٢٥٤) الفن القصصي في الادب العراقي الحديث . عمر الطالب . ج ١ بغداد ١٩٧١ ص ٧٧ . وانظر للاستزادة ــ (محمود احمد السيد) ــ محمود العبطة . بغداد ١٩٦١ ص ٤٩ ــ ٥٠ .

٢٥٥) ادبنا العصري ــ محمود احمد السيد . جريدة العاصمة . العدد ١٨٩ . حزيران ١٩٢٢ .

وهكذا كانت الحاجة للجديد في المجتمع العراقي بين الحربين ادبا وفكرا يعبر عن تطلعات طبقة جديدة تنشأ وتتكون بتطور الوعي وبضغط العصر وروحه ومواصلاته وبأحداث العراق السريعة المتلاحقة وهبوب التيارات الوافدة . ولعل العراقيين لم يحسوا يوما ، كما احسوا في هذه الفترة بالتناقض الحاد ما بين قديمهم وبين جديد هذا العصر ، وبهذا الواقع الذي يتغير في اغلب الاحيان على انقاض مثلهم وتقاليدهم . ولعل هذه المفارقات الشديدة اولى بأن تجد أصداءها وتترك انطباعاتها على نفوس الشعراء المتميزين عادة بالحساسية الشديدة ، المتعاملين مع الاحداث والاشياء من خلال العواطف والاحاسيس .

والواقع ان الشعراء لم يكونوا بعيدين عن هذا التصور ، فهذه جماعة الاحياء المتمثلة بالزهاوي والرصافي والشبيبي واتباعهم ، على الرغم من هيمنتها على ساحة الشعر من خلال مفاهيمها الكلاسية لفن الشعر ، الا انها وجدت نفسها مجبرة ـ ازاء هذه السمات والملامح الجديدة ـ على طرح بعض المفاهيم الجديدة ، وان كانت متناقضة ، مستخدمة عبارة رددتها طويلا تصف بها شعر المرحلة ، تلك هي عبارة (الشعر العصري) . وقد دار التنافس شديدا ، والخصومات حادة بين الزهاوي والرصافي على زعامة هذا (الشعر العصري) ومن هو المجدد فيهما[٢٥٦] ، بل اندفع الزهاوي اكثر من ذلك ليركب موجة الجديد ، مثيرا قضية الشعر المرسل والدعوة لطرح القافية معبراً عن ضيقه غير مرة بأوزان الخليل[٢٥٧].

وعلى الرغم من ان هذه الآراء وتلك الخصومات حول الجديد ، لم تأخذ دورها ولم تترك من اثر على نسيج القصيدة الكلاسية ، فان افكار العصر كانت تدعو عالم الشعر حقا الى التغيير بعد كل تلك العوامل والاحداث الى الدرجة التي دفعت الزهاوي ـ على شدة ضيقه بالشعر الاوربي ومن يتأثر به ـ الى القول بأهمية الموجة الجديدة في الشعر العربي ، مرحبا بآثار مدرستي الديوان والمهاجر قائلا « ... اما الذين أخذوا يزفون الشعر الى الاسماع عربيا في زي عصري ، أو أنهم حذوا حذو الافرنج في الابتكارات ، او الاحسان في الوصف والابتعاد عن المبالغات ... كنفر متفرقين في امريكا ومصر .. هؤلاء يكسبون الشعر العربي رونقا فوق رونـق وبهـاء فوق بهاء ... »[٢٥٨]

---

(٢٥٦) خصومات الزهاوي وعلاقته بأدباء عصره ـ علي عباس علوان ـ مجلة الاقلام بغداد الجزء الرابع ـ كانون اول . والجزء الخامس شباط ١٩٧٠ .

(٢٥٧) سبق ان تناولنا اراءه في لفصل الثاني من الباب الاول .

(٢٥٨) محاضرة في الشعر ـ جميل صدقي الزهاوي ـ سعر الشعر لروفائيل بطي ج ١ ص ٤٤ ـ ٤٥

ولم يكن الرصافي اقل حرصا على ركوب هذه الموجة ، فاذا هو مضطرب حائر لا يفرق بين مفاهيم الشعر الكلاسي ونظرية الرومانسيين التي يقرأ نتفا منها على صفحات الجرائد المصرية . فالشعر عنده ، يمكن ان يكون انعكاسا (مرآوية ارسطو) ، كما يمكن ان يكون (تعبيرا) . كما يمكن ان يجمع (الحسن) و(القبيح) كما يقول الرومانسيون . الشعر كالحسن لا يوقف له عند حد . وقصارى ما نقول اذا اردنا ان نعرفه انه مرآة من الشعور تنعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الالفاظ انعكاسا يؤثر في النفوس انقباضا او انبساطا ... وقولنا (صور الطبيعة) معناه صورها في الطبيعة فيشمل المعاني الخفية والخيالات الوهمية ... والشعر لا يصور الحسن فقط بل قد يصور القبيح ايضا .. والشعر قد يكون في المنثور كما يكون في المنظوم ..[٢٥٩]

وهكذا وجد الشعراء الكلاسيون انفسهم محاصرين بالواقع الجديد والاصوات الداعية الى ادب جديد، فاذا هم يرددون اصداءها دون ان تأخذ هذه المفاهيم طريقها الى قصائدهم او تغير من رؤيتهم التقليدية للفن والفنان . لقد وقعوا هم ايضا في التناقض ما بين مفهوم الشعر وكتابته . ولقد كان ذلك امرا محتوما . لاسيما وان كلا منهم كان يطرح عن نفسه لقب الشاعر التقليدي راغبا في زعامة الشعر العصري امام الدعوات الجديدة التي تغمر الصحافة العراقية في هذه الفترة مهاجمة (الشعراء القدامى) الذين يعيشون في اوهام الماضي ومشاكله .

(١٤)

ولقد تميزت مجلتان ادبيتان من بين كثير من الصحف والمجلات العراقية ، بسمات خاصة في الواقع الادبي والنقدي في العقد الثالث من هذا القرن . دعتا دعوة واضحة الى قيم جديدة في الأدب والشعر ، نلمح فيها بعضا من السمات الرومانسية . ولقد ترسمت هاتان المجلتان خطى حركة التجديد في مصر ، متأثرة تأثرا شديدا – يصل حد النقل والترديد – بمدرسة الديوان في آراء روادها شكري والعقاد والمازني . مشيدة بمدرسة المهجر وشاعرية قطابها : جبران وابي ماضي وميخائيل نعمية .

الأولى – مجلة الحرية :

صدرت في بغداد عام ١٩٢٤[٢٦٠] ، وكان رئيس تحريرها الكاتب

---

(٢٥٩) الشعر – معروف الرصافي – سحر الشعر . ج ١ ص ٨٥ .

(٢٦٠) صدر منها عشرة اعداد فقط . صدر العدد الاول في ٢٥ تموز ١٩٢٤ وتوقفت بعد عددها العاشر صادر في مايس ١٩٢٦

الصحفي رفائيل بطي ، ممن يعنون بالادب العصري ونقده . وكان هدف (الحرية) ان تكون جسرا ثقافيا لعبور مظاهر النهضة الادبية والفكرية ونتائجها في العالم العربي عامة ، وفي مصر خاصة الى اجواء العراق . وكان شعارها الذي رفعته : « فلنحرر ضمائرنا يا مفكري العرب ، ولنحرر ألسنتنا يا شعراء العرب ، ولنحرر اقلامنا يا كتاب العرب » . وقد اكدت خطها منذ العدد الأول بتقديم اقلام النهضة الأدبية في مصر . فنشرت مقالة لسلامة موسى بعنوان (بين القديم والجديد) هاجم فيها الرافعي وشوقي وحافظ ومحمد السباعي هجوما عنيفا . وسمى أدبهم (أدب الخاصة .. وادب الفسيفساء) ، داعيا الى الأخذ بأدب الغرب والاستفادة به . مرددا عبارة طاغور « ان مصباح أوروبة مشتعل الآن فعلينا ان نقتبس منه » . وقد عرف سلامة موسى القارىء العراقي بالمجددين في الفكر والأدب امثال لطفي السيد وطه حسين ومنصور فهمي ومي زيادة والعقاد والمازني[٢٦١] . وفي العدد الثاني تنشر المجلة مقالة للمازني – معتزة فخورة به باعتباره (احد زعماء المذهب الادبي الجديد في مصر) – وتدور مقالة المازني حول الفن وحدوده ودوره في نقل الصورة والموسيقى واثرها في النفس وفي الشعر ، وعن اهيمة الطريقة (غير المباشرة) التي تعتمدها الموسيقى في التصوير والتخيل والتأثير.[٢٦٢] وتنشر المجلة مقالا مطولا عن العقاد وآرائه في النقد النظري والتطبيقي ، مع تفاصيل سيرته وآثاره في الشعر والنثر وقدمته بقولها « العقاد نموذج التطور الجديد في ادب الضاد ، وزعيم المدرسة الحديثة في وادي النيل » .

ويوالي رئيس التحرير بتوقيع (أ . خالد) الدعوة للأخذ بالادب المصري الجديد وبأدب المهجر الامريكي بعد ان يشنّ هجمة عنيفة على الادباء التقليديين في العراق ونعتهم بـ(التقليديين . اصحاب الادب الرسمي .. وانهم نفر من النظامين ... وطغمة لا تهتم الا بنفسها » . وفي عدد آخر يكرر الدعوة لادباء العراق كي يترسموا خطى ادب المهجريين ومحاكاته ، باعتبار مبدعيه « جماعة من الثائرين على القديم ، الحانقين على الحياة العتيقة وما فيها من ظلم وظلام » . مشيدا بأعمال فرح انطون وسليم سركيس ونقولا حداد وامين الريحاني وجبران وابي ماضي وميخائيل نعيمة ورشيد سليم الخوري وغيرهم[٢٦٣] مؤكدا اهمية (الشعر المنثور) ودعوة امين الريحاني له[٢٦٤].

---

(٢٦١) القديم والجديد – سلامة موسى ، مجلة الحرية ج ١ – ٢ في تموز ١٩٢٤ .

(٢٦٢) الادب والفنون – ابراهيم عبد القادر المازني . مجلة الحرية . العددان ٣ – ٤ آب ١٩٢٤ .

(٢٦٣) نشر رفائيل بطي كتابا سماه (سحر الشعر) صدر الجزء الاول منه فقط عام ١٩٢٢ وتضمن مجموعة من المقالات والقصائد . منها مقالة طويلة عن جبران (ص ١٢٦) واخرى لعباس محمود العقاد (الطبع والتقليد في الشعر العصري) ص ١٣٤ ، ومقالة لميخائيل نعيمة (الشعر والشعراء) ١٦٥ ، ومقالة لشكري (الشعر) ص ٢١٦ .

(٢٦٤) الحركة الفكرية في البلدان العربية ما وراء البحار – بطي مجلة الحرية العدد ٦ – ٧ كانون اول ١٩٢٦

ثم يعود الى الموضوع ذاته في عدد تال مسميا ادب المهجر (ادب الاندلس الجديدة) مقارنا هذه المرة بين هذه المدرسة وجماعة (الديوان) منتهيا الى ترجيح جماعة الديوان آخذا على (المهاجر) ورائدها جبران خاصة ضعفهما اللغوي ودعوتهما للتعبير بالعامية[٢٦٥] وتستمر (الحرية) في هذا النهج ، فتترجم للمازني ولطفي السيد وطه حسين وسلامة موسى ، وتنشر تحت باب (الشعر العصري) قصائد لشعراء مختلفين في اتجاهاتهم الادبية امثال علي الشرقي والرصافي والجواهري وانور شاؤول من العراق . ولعبد السلام رستم من مصر ولاسكندر الخوري من فلسطين وللشاعر القروي ونعيمة من المهجر . كما تنشر شيئا من الشعر المترجم لدانتي وبعض شعراء اليونان القدامى .

الثانية ــ مجلة الوميض

واذا كانت (الحرية) قد توقفت عام ١٩٢٦ بعد ان حملت راية التبشير بآثار مدرستي الديوان والمهجر داعية (للادب الخيالي) مكتفية بنقل نتائج التجديد التي ظهرت في مصر والمهاجر ، فان مجلة (الوميض) التي جاءت بعد اربع سنوات ، قد اكملت الوجه الثاني من الدعوة . اذ نزلت الى الميدان الادبي ، وهي حريصة على اتباع خطة جماعة الديوان كاملة . فرفعت على غلافها من جهة اليمين قولة العقاد المشهورة التي انهى بها الجزء الثاني من (الديوان) في نقد مصطفى صادق الرافعي « ايه يا خفافيش الادب ، اغثيتم نفوسنا اغثى الله نفوسكم الضئيلة . لا هوادة بعد اليوم . السوط في اليد وجلودكم لمثل هذا السوط خلقت وسنفرغ لكم ايها الثقلان فأكثروا من سيئاتكم فانكم بهذه المساوىء تعملون للادب والحقيقة اضعاف ما عملت لها حسناتكم ان كانت لكم حسنة يحسها الادب والحقيقة»[٢٦٦] ، ورفعت على جهة الغلاف اليسرى شعارها الثاني ، وكان قولة عرفت للمازني حين تعرض ــ في الديوان ــ للمنفلوطي « الادعياء في كل بلد كثيرون وفي كل قطر كالذباب يعيشون عيالا على الادب وحميلة على اهله وذويه . ولكنهم فيما نعرف لا يعدون الطنين في غير هذا القطر ... الخ »[٢٦٧]

وهكذا جاءت خطة (الوميض) عنيفة عاصفة على الادب التقليدي ، فكتب محرر المجلة وصاحبها لطفي بكر صدقي يصفها ويعدد اهدافها « شعلة

---

٢٦٥) المصدر السابق . العدد ٨ ــ ٩ شباط ١٩٢٥

٢٦٦) غلاف العدد الأول من الوميض . تشرين ثان ١٩٣٠ . وانظر الفقرة (الديوان في النقد والادب) للعقاد والمازني . ط ٣ ص ١٧٦ .

٢٦٧) انظر الفقرة في المصدر السابق ص ٧٧ .

نارية مقدسة وكلمة صارخة ومعول هدام ومنجل حاصد ، ننزل به الى ميدان الكفاح ، بقلب مليء بالايمان .. غايتنا من ذلك تحطيم الاصنام القديمة ، وهدم صروح الادب الزائف ... وهذا الوميض ثورة الشباب اليقظ الحساس ، ثورة الفكر النير والثقافة الحديثة على كل قديم متمسك بقدمه ، وعلى الهياكل الجوفاء والتي تعلو اصواتها وهي خواء ، تلك الفئة الضالة وهي تقف على ابواب الحياة وسخافات العصور المظلمة وبقايا الماضي المندثر ، هذه الفئة نحارب ولخلق ادب قومي عراقي ندعو » .

وعلى الرغم من ان (الوميض) توقفت بعد العدد الثالث ، فان هذه الأعداد الثلاثة[٢٦٨] ، جاءت حافلة باشارات وقضايا هامة اشاعت جوا من الحركة والترقب في اوساط الادباء . ففي الوقت الذي كانت تهاجم الخط التقليدي عامة في الأدب والشعر ، الا انها منذ العدد الأول تناولت بالتخصيص بعضا من اعلامه . فتصدت بحملة عنيفة للأديب الشاعر محمد بهجة الأثري وأمطرته نقدا لاذعا واصفة اياه بـ (الاديب الرجعي المزيف) ثم كررت هجومها عليه في عددها الثالث ساخرة منه ومن أدبه القديم . وتناول لطفي بكر صدقي الاديب شكيب ارسلان مطلقا عليه لقب (نموذج الاصنام الرجعية والقديمة في الأدب) ثم اعقبه بمحمد السباعي . وتناول عبد الوهاب الأمين الشاعر محمد حبيب العبيدي قائلاً عنه « .. من اصنام الادب العراقي ، صلب جاف التراكيب ، قليل المادة بل معدومها ، يكتب بلغة الجاهلية في القرن العشرين ..» ثم يعقبه بالشاعر جميل صدقي الزهاوي تحت باب (رسائل الى الادباء) فيسخر منه سخرية مرة مهاجما فيه صوت القديم وجفاف الشعر . كما تعرض المجلة لمجموعة من الأدباء واللغويين ـ بالتجريح والهجوم ـ امثال الأب انستاس ماري الكرملي واحمد حامد الصراف .

وتحت عنوان (ديوان الوميض) تنشر المجلة ثلاث قصائد من شعر المازني[٢٦٩] ثم قصيدة لشاعر سوري مجهول اسمه سمعان الدبس[٢٧٠] ولم تنشر لأي شاعر عراقي عدا (نشيد جمعية الثقافة العصرية) الذي نظمه الرصافي ، وقد نشرته المجلة في الصفحة الاخيرة من عددها الأخير . وهكذا رفضت الوميض الشعر العراقي برمته حتى مطلع الثلاثينيات. وفي اعداد المجلة الثلاثة نلحظ شيئا من الاهتمام بالشعر الاوربي ، فهناك ترجمة لبعض مقطوعات شلي وهيني ، كما ابتدأت بنشر ترجمات من الشعر الغربي بقلم المازني دون ان يذكر اسماء الشعراء ..

---

(٢٦٨) صدرت الاعداد الثلاثة ما بين تشرين اول وكانون اول ١٩٣٠ .

(٢٦٩) قصائد المازني : قلبان . هذا الحبيب . ليلة وداع . انظر العدد الثاني ص ١٥ .

وعلى الرغم من ان المجلة قد اكدت غير مرة ترسمها لخطى مدرسة الديوان ومفهومها في الشعر والادب ، وعبر كتابها عن تلمذتهم الروحية والنفسية لقيم العقاد وافكار المازني ومن قبلها مجلة الحرية فانها لم تقدم جديدا غير ما قدمته جماعة الديوان . ولم يستطع كتابها الشباب المعجبون بعنف العقاد وحملاته ان يقدموا نماذج جيدة او جديدة في النظرية الشعرية او في النقد التطبيقي كالذي قدمه العقاد من خلال مفاهيمه لوحدة القصيدة ، والاحالة والتقليد ، او كالذي كتبه المازني في نقده لشكري والمنفلوطي وحافظ ابراهيم . فلم تكن هاتان المجلتان سوى مقلدتين لحملات الهجوم واثارة المعارك ضد القديم التي ابتدأها جماعة الديوان في مصر .

واذا كانت هاتان المجلتان لا تمثلان ظاهرة اصيلة في مفهوم الشعر ونقده الا انهما تؤكدان حقيقة هامة لا شك فيها ، تلك هي ان تيار التجديد الشعري الذي بشر به مطران وحمل رايته جماعة الديوان ، وانجازات مدرسة المهجر الشمالي ، قد أخذت كلها طريقها ، بشكل من الاشكال ، الى ذوق المثقف العراقي ونظرته واحاسيسه .

(١٥)

على ان الصحافة الأدبية ــ عامة ــ قد شاركت في الاحتفاء بهذا الجديد وهؤلاء المجددين في الخارج ، دون ان تتخذ خطة ومنهجا كالذي جاءت عليه (الحرية) و(الوميض). فلقد اشادت بموجة الشعر الرومانسي وابرز اعلامه ومن ذلك الاهتمام بالدكتور احمد زكي ابو شادي مؤسس جمعية ابولو . فكتبت عنه بعض المقالات ونشرت بعض شعره[٢٧١] . وازداد توجيه الضوء لشعره ، ولاسيما بعد صدور ديوانه (الشعلة) عام ١٩٣٣ وقد عبرت مجلة (الاعتدال) النجفية عن اعجاب العراقيين بشعر ابي شادي قائلة « ...وديوانه يحتوي على طائفة من القصائد النفسية ، وقصائد الجمال والخلوة ، وهو في طليعة المعنيين بالشعر التصويري ، والتصوير الشعري . وكم كان بودنا ان يلاقي هذا الطراز من الشعر رواجا عند متأدبينا وشعرائنا »[٢٧٢]

---

(٢٧٠) قصيدته (شاعر واحلامه) وقد قدمته المجلة « الاديب السوري النابه ، شاعر حساس يتدفق بالعاطفة جياش الشعور ، يروعك في شعره احساس عميق ... » العدد الثاني ص ١٤

(٢٧١) نشرت جريدة المعارف قصيدته (همس الاقدام) مع تقديم للشاعر ومكانته الادبية . العدد الرابع . في ٢٤ ايلول ١٩٢٦ ، ونشرت قصيدته (الملكة السجينة) العدد السادس تشرين اول ١٩٢٦ ونشرت مجلة النشء الجديد قصيدته (الحرية والاخلاق) في عددها الثاني . كانون ثان ١٩٢٨ و(الصيف فصل الجلال والسكون) العدد ٤ ــ ٥ لسنة ١٩٢٨ . و(المنديل) . العدد الثاني لسنة ١٩٢٨ .

(٢٧٢) العدد الخامس تموز ١٩٣٣

اما شعر المهجر فقد كان له اهتمام واصداء واسعة في صحافة العراق الادبية ما بين الحربين . فقد حظي جبران وأدبه باهتمام القراء والادباء ومتابعتهم في وقت مبكر اذ ترجم له روفائيل بطي عام ١٩٢٢ ترجمة كاملة لسيرته واعماله وآثاره[٢٧٣] ، كما نشرت مقالات عديدة وضافية عن آثاره في تجديد الشعر العربي ومختارات من قصائده[٢٧٤] ، ولقي شعر ابي ماضي رواجا واهتماما خاصا لدى القراء ولاسيما قصيدته (الطلاسم) التي اثارت ، الى جانب قالبها الشعري ، جدلا حول مفهوم اللاادرية وبخاصة في اوساط المحافظين وعند بعض شعراء الاتجاه الديني في النجف ، ومن ابرز من عارضها في النجف الشيخ محمد جواد الجزائري تحت عنوان (انا ادري) وانصبت معارضته لأفكار الشاعر عن طريق الحجج المنطقية والبراهين العقلية[٢٧٥] .

وقبل ذلك كانت جريدة (العراق) قد نشرت قصيدته (ابنة الفجر) وقدمت لها قائلة «... لقد اخذنا على عاتقنا نشر نماذج من الادب الراقي لمشهوري ادباء العرب ليكون الادب العراقي باتصال مع الادب العربي العام، والقصيدة التي ننشرها اليوم هي لشاعر مجيد متفنن اشتهر بأسلوبه الطلي واجادته في ابتكار المعاني الجديدة، وهو يقيم اليوم في أمريكا، واحد العاملين في جمعية الرابطة القلمية في اندلس العرب الجديدة ، نيويورك »[٢٧٦] . وانتهت مجلة الحكمة الأدبية عام ١٩٣٦ الى ترشيح ابي ماضي باعتباره (الشاعر الاعظم) وبأنه (أشهر شعراء العرب في الوقت الحاضر .. لامتيازه بالقدرة على الابتكار)[٢٧٧] .

وعندما وصل ديوانه (الجداول) الى العراق، تلقفته الايدي ونفد سريعا، فعمد أحد الناشرين ــ وفي مدينة النجف المحافظة ــ الى اعادة طبعه قائلا في المقدمة «.. ساقنا الى طبع الجداول ظمأ ألهب قلوب الشباب شكا، وحرق (كذا) عقول الشيوخ حيرة، وترك الناس يطوفون بالمكاتب، ويلحفون في التساؤل بغية العثور على نسخة تجمع شعره»[٢٧٨] .

ولم يكن حظ الشاعر القروي بأقل من حظ زميليه شهرة وذيوعا بين أوساط المثقفين والمتأدبين في العراق[٢٧٩] .

(٢٧٣) سحر الشعر ج ١ ص ١٢٦ ــ ١٣٣ .

(٢٧٤) انظر (جبران خليل جبران) جريدة الفضيلة . الاعداد ١٢ ــ ١٥ لسنة ١٩٢٥

(٢٧٥) بين عالم ومشكك : لست ادري ، وانا ادري ــ مجلة الاعتدال . النجف ، العدد الرابع . مايس ١٩٣٣ والعدد الخامس . حزيران ١٩٣٣

(٢٧٦) العدد ٥٧٨ نيسان ١٩٢٥ .

(٢٧٧) مجلة الحكمة ــ الحلة ، العدد الأول تشرين اول ١٩٣٦ .

(٢٧٨) الجداول ــ النجف ١٩٢٧ . مقدمة الناشر .

(٢٧٩) انظر بعض قصائده المنشورة في صحافة العراق ، امثال (الفراشة النابتة) مجلة الحرية العدد ٨ ــ ٩ شباط ١٩٢٤ . و(اين وجدت الله) المجلة نفسها ج ٨ السنة الثانية ١٩٢٦

وعلى الرغم من تأخر حركة الترجمة في العراق، اذا ما قورنت بمصر ولبنان وبلاد الشام، فان ما ترجم من الشعر الاوربي وبخاصة الرومانسي منه يمثل نصيبا وافرا. فقد ترجمت بعض قصائد لامارتين والفريد دي موسيه، وشارل بودلير من الفرنسيين، كما ترجمت قصائد من الشعر الرومانسي الانكليزي والتركي، ومن أشهر قصائد لامارتين المترجمة قصيدة (البحيرة)[٢٨٠]، و(ناقوس القرية)[٢٨١]، و(اذكريني)[٢٨٢] و(الى غيوما رديه)[٢٨٣] و(لامارتين يودع الشعر)[٢٨٤]، وقصيدته المطولة (بونابرت في جزيرة القديسة هيلانة)[٢٨٥] ومن أبرز قصائد دى موسيه التي ترجمت في هذه الفترة قصيدتاه (الشعراء)[٢٨٦]، و(صخرة النجوى)[٢٨٧]. ومما ترجم من شعر بودلير قصيدتاه (السياحة)[٢٨٨] و(النساء المحكومات)[٢٨٩]. وترجمت قصيدة جون كيتس (انشودة الشعراء)[٢٩٠]. ومما ترجم من شعر الشاعر التركي عبد الحق حامد قصيدتان مطولتان (يرثي زوجته)[٢٩١]، كما ترجمت بعض مقاطع من قصيدة الشاعر الفرنسي ميلفوا بعنوان (تناثر الاوراق)[٢٩٢].

وعني الأدباء العراقيون بالشعر الفارسي، ولقي الخيام ورباعياته اهتماما واسعا، فقد ترجم الرباعيات عن الفارسية نثرا أحمد حامد الصراف[٢٩٣]. وكانت ترجمة الشاعر أحمد الصافي النجفي لهذه الرباعيات شعرا قد ذاعت منذ أن عربها في ايران حين كان لاجئا فيها، بعد فشل ثورة العشرين وهروبه الى ايران[٢٩٤]. وعرف عن الجواهري أنه ترجم الرباعيات عن الفارسية ولم يذعها[٢٩٥]، كما نشر الزهاوي ترجمته للرباعيات نثرا وشعرا عام ١٩٢٨[٢٩٦]. وتجدر الاشارة الى أن معظم ادباء العراق ممن عاشوا في ظل

(٢٨٠) ترجمها الدكتور نقولا فياض . جريدة الزمان . العدد التاسع . آيار ١٩٢٧ .
(٢٨١) ترجمها حسين تفكجي . الزمان . العدد ١٧ لسنة ١٩٣٧ .
(٢٨٢) ترجمها د. نقولا فياض . الزمان . العدد ٨ لسنة ١٩٣٧ .
(٢٨٣)
(٢٨٤) الزمان العدد ٦٣ . ايلول ١٩٣٧ .
(٢٨٥) جريدة الانقلاب . الاعداد ٣٤ ـ ٣٦ شباط ١٩٣٧ .
(٢٨٦) ترجمها معروف الارناؤوط (سحر الشعر) بطي ج ١ ص ٢٥٠ .
(٢٨٧) الزمان العدد ٥٥ ايار ١٩٣٧ .
(٢٨٨) الزمان العدد ٥٥ ايار ١٩٣٧ .
(٢٨٩) الزمان . العدد ٥١ اب ١٩٣٧ .
(٢٩٠) ترجمها عبد المسيح وزير (سحر الشعر) بطي ج ١ ص ٢٤٧ .
(٢٩١) ترجمة احمد حبوش . الزمان العدد ١٦ . حزيران ١٩٣٧ .
(٢٩٢) جريدة العراق . العدد ٤٩١ في كانون ثان ١٩٢٢ .
(٢٩٣) انظر اهتمام المازني بهذه الترجمة في مقالة (التصوف في الادب) حصاد الهشيم القاهرة ١٩٦١ ص ٦٠ .
(٢٩٤) انظر شاعرية الصافي ـ خضر عباس الصالحي . بغداد ١٩٧٠ ص ٢٣٩ .
(٢٩٥) انظر مجلة الحرية . بغداد . ج ٦ ـ ٧ . كانون اول ١٩٢٤ .
(٢٩٦) رباعيات الخيام ـ ترجمة جميل صدقي الزهاوي . بغداد ١٩٢٨ .

الحكم العثماني كانوا يتقنون التركية وينظمون بها أحيانا. كما عرف عن ادباء النجف وكربلاء احتكاكهم بالادب الفارسي وقراءتهم له بحكم وضع المدينتين الديني. ولا شك ان الصحافة العربية والمصرية خاصة، ودواوين الشعراء المجددين في العالم العربي من جماعة الديوان ومدرسة المهاجر وجمعية ابولو كانت تضع النصوص الكاملة بين يدي شعراء العراق وأدبائه.

(١٦)

في مثل هذه الصورة نجد حركة الوعي في المجتمع العراقي ما بين الحربين، تأخذ طريقها بطيئة، ثم ما تلبث ان تقوى وتشتد باتساع الطبقة الوسطى وحركتها. وقد طرح مثقفوها متأثرين بواقعهم، وبما وفد اليهم من الخارج، افكارا وقيما جديدة لم يعرفها مجتمعهم المحافظ من قبل لا سيما وقد شهدت هذه الفترة الدقيقة اضطرابا في الاحداث السياسية والاجتماعية وقد احس الفرد، وهو يتأمل هذا العالم الجديد من الاحداث والافكار، بقلقه واضطرابه بين ماضيه وحاضره. ولعل احساس هذا الجيل بخيبة آماله في استقلال الوطن واقامة حياة العدالة والديمقراطية والتقدم واللحاق بحضارة القرن العشرين ما يجعل الشعر الكلاسي واعلامه ـ من خلال مفهوم الفن ورؤية الواقع وتغييره ـ ابعد ما يكون استعدادا للتعبير عن هذه الفترة المتسمة بالاضطراب والقلق والحيرة في اعماق الفرد العراقي.

وقد نجد شيئا من الملامح المعبرة عن هذه الاحداث وتلك النظرة في قصيدة هنا ومقطوعة هناك، وقد نلمس اشواقا ومشاعر حزينة وعواطف ذاتية تبرز في سطور القصيدة الكلاسية. قد نجد شيئا من ذلك أو ظلالا منه في بعض قصائد الزهاوي[٢٩٧]، والرصافي[٢٩٨] والجواهري[٢٩٩]، وبحر العلوم[٣٠٠]، ومحمود الحبوبي[٣٠١] وأحمد الصافي النجفي[٣٠٢]، وحافظ جميل[٣٠٣]، ونازك الملائكة[٣٠٤] وغيرهم ممن يمثلون تيار الاحياء. لكن الهام في الموقف ان هذه

(٢٩٧) ديوان جميل صدقي الزهاوي ـ محمد يوسف نجم ج ١ . القاهرة ١٩٥٥ ، انظر قصائده (الربيع والطيور) ٤١ و(نجمة الصبح) ١٠٣ و(يا ام) ١١١ . وانظر بعض رباعياته (مشاهد الغرام) ١٨٠ ـ ٢٠٦ . وانظر ديوانه الاخير (الثمالة) بغداد ١٩٣٩ . قصيدة (قبر الغريبة) ١٦ ، (زهرتي) ٢٠ ، (دموعي وصباباتي) ٢٥ .

(٢٩٨) ديوانه ج ١ ـ ٢ : (العالم شعر) ٦ ، (البلبل والورد) ٢٤٥ ، (اسمعي لي كلاما) ٥٢٤ .

(٢٩٩) ديوانه ط ١٩٣٥ (جناح الشاعر) ٢٦٨ . وانظر ديوان الجواهري ج ١ ـ بغداد ١٩٧٣ (النجوى) ٢٢٣ . و(الشاعر) ٢٤١ و(جائزة الشعور) ٤٢١ . والجزء الثاني ١٩٧٣ : (ثورة النفس) ٢٢٩ ، (وادي العرائس) ٢٣٩ (سلمى ايضا) ٩٩ .

(٣٠٠) الديوان ج ١ (صليني) ١٢٠ ، (حديث الطبيعة) ١٤٥ ، (القمر) ١٤٧ .

(٣٠١) ديوان الحبوبي ج ١ : (تحت اشعة القمر (١٥٢) ، (تعالى) ١٥٦ ، (بشائر الربيع) ١٦٨

(٣٠٢) الحان اللهيب : (البحر) ١٢ ، (وداع الجمال) ١٨ ، (الزهرة اليتيمة) ٣٧

(٣٠٣) نبض الوجدان انظر قصائده المسماة بـ(التينية) ١٥٦ ـ ١٧٦ .

(٣٠٤) انشودة المجد (الدموع) ١٤٥ ، (القلب الضال) ١٤٣ ، (القلب وأمانيه) ١٤٩

الملامح التي نشير اليها في بعض قصائدهم لا تختلف كثيرا عما عهدناه في مجمل دواوينهم وخططهم الشعري العام. بمعنى انها لا تمثل تحولا واضحا في الرؤية الشعرية، فالشاعر لما يزل يصدر عن موقف (القائل الفصيح) ينسق اعماقه وفقا للعالم الخارجي ولا يفيض الشعر تعبيرا عن اعماقه. كما ظل العقل وآثاره في ترتيب صور القصيدة وتنسيق مشاعر الفنان، مهيمنا على نسيجها العام. وأخذت المناسبة مكانها الضخم من وجدان الشاعر وديوانه وموقفه. واستمرت السمات الكلاسية في الخيال، أو اللغة أو الموسيقى أو القافية واضحة بارزة في قصائد هؤلاء الشعراء.

ولعلنا نتساءل الآن عن الشاعر الجديد المعبر عن هذه التغييرات التي يشهدها المجتمع ويحس بها المواطن، ومدى انطباعها، وآثارها في نفس الفنان الذي اختلفت نظرته عن نظرة هذا الاتجاه الكلاسي ومواصفاته. لا شك اننا، حين نتتبع بدايات مرحلة جديدة في اي فن من الفنون، فاننا سنجد هذه البدايات، تحفل عادة، بكثير من الاضطراب والضعف والسذاجة الفنية، وبمحاولات عديدة في التجريب والتقليد. وربما لحقتها انفاس وسمات من هذا القديم الذي ترفضه أو تثور عليه. وهكذا نجد بواكير الملامح الرومانسية في الشعر العراقي في هذه الفترة، وفي قصائد مجموعة من الشعراء الشباب ممن لم يعرفوا ولم تذع شهرتهم.

فهذا الشاعر محمد بسيم الذريب، يكشف في مجموعة من قصائد ديوانه (صدى السنين) عن هذا النفس الجديد من العواطف الذاتية والاحاسيس والأشواق تجاه (الطبيعة) و (الحب) في براءة وسذاجة ظاهرتين، ولا تخطىء العين عناصر التقليد، وبصمات جبران في صوره واشواقه للغاب، ونداءات ابي ماضي في قصيدته المشهورة (تعالي). فأبو ماضي نموذج يحتذى عند الشاعر العراقي. يقول محمد بسيم الذريب من قصيدته (قبلة الحب)[٣٠٥]:

عندما الشمس وراء البحر تغيب	فتعـــالي نتمشى في الحقول
حيـث لا تبصرنـا عـين الرقيب	لا ولا نسمــع عذلا أو عذول
فاذا غرد ثم العندليب	منشدا انشـودة الحـب الجميل

قدمي لي شفتيك يا ملاك
وامنحيني قبلة الحب هناك

وليس لنا ان نعلق على هذا الضعف في التعبير (نتمشى في الحقول ــ عين الرقيب ــ عذلا أو عذول) ولا نشير الى هذه (الأوامر) الساذجة في (تقديم الشفاه) و (منح القبل)، انما نشير فحسب الى محاولة الشاعر التعبير عن نفسه

(٣٠٥) ديوان (صدى السنين) ٩٣ .

ووجدانه وتصوير تجربة حبه الساذجة. وفي مثل هذه المواصفات، جاءت قصائده التي تحمل هذه العناوين (يا نسيم)[٣٠٦] و (يا وردة)[٣٠٧]، و(اشتكى)[٣٠٨] و(غرد البلبل)[٣٠٩] و(الحياة شقاء)[٣١٠]. ففيها نلمس ايضا محاولات الشاعر التعبير عن تجربته الذاتية، وفي قدر من الحزن والعواطف المضطربة والغامضة احيانا، لا سيما حين يتخذ من الطبيعة صديقا وملجأ يناجيه.

وهذا انور شاؤول يؤكد لنا في ديوانه (همسات الزمن) ان (الألم) كان «العامل الأكبر الذي حمله على كتابة الشعر وكان وراء قصائده.. وما اقدر الألم معلما»[٣١١]. وفي قصائده التي كتبها في العشرينيات والثلاثينيات نلمس اصداء هذا الالم واضحة، يلون شعره وصوره ووجدانه، ولعل لمعرفته باللغة الانكليزية ما مكنه من الاطلاع على شيء من ادب الرومانسيين الغربيين. فنراه يقتبس عن دي موسيه قصيدته (الكوخ المحترق)[٣١٢] وعن لامارتين قصيدته (المساء)[٣١٣] وعن لونجفلو قصيدته (الأمل)[٣١٤]. ولعل هذه الاقتباسات وذلك الاطلاع كانا من أسباب وضوح بعض السمات الرومانسية في بعض قصائده. ففضلا عن اهتمامه بالطبيعة وتصويرها من موقف (الوصف) احيانا كما في قصائده (الفلاح المنكوب)[٣١٥] و(الكوخ المحترق)[٣١٦] و (ايها الطائر)[٣١٧]، أو من خلال موقف نفسي يعبر فيه عن علاقة خاصة بالطبيعة ومناجاتها وخلع احزانه عليها، كما في قصيدتي (المساء)[٣١٨] و(في زورق)[٣١٩]، نجده في بعض قصائده، معنيا بحياة الناس البسطاء من أهل القرى والارياف كما في قصيدته (الى بائعة شوك)[٣٢٠]، حيث نحس بانتمائه الروحي والنفسي اليهم، لانهم في نظره، يمثلون الطيبة والبساطة امام واقع المدينة ومجتمعها المعقد الزاخر بالبهارج الكاذبة والمآسي الدامية والمثل المنهارة، يخاطب هذه البائعة:

---

(٣٠٦) صدى السنين ١١٩ .
(٣٠٧) صدى السنين ١٢٧ .
(٣٠٨) صدى السنين ١٢٧
(٣٠٩) صدى السنين ١٣٣ .
(٣١٠) صدى السنين ١٣٥
(٣١١) ديوان (همسات الزمن) ص ٥ .
(٣١٢) همسات الزمن ١٧ .
(٣١٣) همسات الزمن ٦١ .
(٣١٤) همسات الزمن ٣١ .
(٣١٥) همسات الزمن ٣٣ .
(٣١٦) همسات الزمن ١٧ .
(٣١٧) همسات الزمن ٣٨ .
(٣١٨) همسات الزمن ٦١
(٣١٩) همسات الزمن ٥٣ .
(٣٢٠) همسات الزمن ٩ .

البرد يلذع وجنتيك وساعديك العاريين
والحقل أقفر لا رفيق يزيل عنك الغمتين
الا الطيور مرفرفات حوما في الجانبين
لو تستطيع بمنقر دفعت أذاك ومخلبين
وحمت حماك بمقلتين

وتستمر مقاطع القصيدة، في هذا الحزن الشفيف، والخوف الدائم على هذه البراءة والسذاجة التي تمثلها فتاة الشوك، لتنتهي بهذا المقطع:

قطر الندى هذا على الأشواك ام دمع المقل
نار الاسى هذي التي تخفين أم نور الأمل
اني اراك الى المدينة تقصدين على عجل
فحذار تخدعك البهارج في مقال أو عمل
او تؤمنين بما ترين

واذا كنا نقرأ في هذه القصيدة بعضا من التعابير المباشرة وبروزا لنزعة الوعظ والارشاد فان قصيدته (قلب وحيد)[٣٢١]، وهي من بواكير شعره، تكشف جانبا طيبا من تعامل الشاعر بالصور والمشاعر الذاتية، التي نلمس فيها قدرا من استقلال الشاعر وشخصيته:

قلـــب وحيـــد ليس في شرفاته	نــور يطــل، وليس فيـــه حنين
هو مجدب، لا الزهر يعبق باسما	فيــه ولا زمـــن الربيـــع يحين
ان اسبل الليـل الستـــار سمعته	يشكو يئن ومـــا هنـــاك شجون
واذا الصبـــاح تفتحـــت أكمامه	فتمتعـــت يا للجمـــال عيون
ضم الجناح على الجــراح كطائر	سهــم المنـــون بدفتيـــه كمين

ولعل السؤال الذي يفرض نفسه الآن: هل هذا هو الجديد المطلوب؟ واين قيمته في الفن؟ وما هي سماته العامة في ادب هذا الجيل؟

الواقع، أنه سيبدو من غير الطبيعي، اذا ما توقعنا أن نجد في هذه البدايات عند الشعراء ما بين الحربين، والعراقيين منهم خاصة، ظواهر جديدة تماما في نسيج القصيدة وقد حفلت بالسمات الرومانسية الاصيلة والمبتكرة شكلا ومضمونا لا بسبب غياب الشاعر العظيم، أو بسبب ضمور الجانب الثقافي عند الشعراء وافتقارهم الى لغات اجنبية يطلعون من خلالها على ادب الرومانسيين الغربيين فحسب، وانما بسبب هذه الظاهرة الواضحة التي

---

(٣٢١) -همسات الزمن ٥٨ .

هيمنت على نتاج هذا الجيل من الشعراء أيضا. ونعني بها ظاهرة اجتماع النزعة الكلاسية الى جانب النزعة الرومانسية. ولعل اقرب تفسير لشيوع هذه الظاهرة هو تأصل النزعة الكلاسية وتمكنها من نفس الشاعر العربي عامة والعراقي خاصة بسبب هذه التركة الثقيلة الضخمة من موروثه الشعري بتقاليده الفنية ومواصفاته الكلاسية عموما.

ومن هنا، لن نتوقع ان يكون الشاعر الحديث ـ في هذه الفترة ـ قد تمكن من التخلص من آثار هذا الموروث الضخم، وقد تكون في قرون طويلة ممتدة، متسربا الى روح الشاعر الحديث، على الرغم من دعاوى (التجديد) و(الشعر العصري) و(الحداثة) و(هدم القديم) و(ترك الماضي). ولئن بدت ظاهرة (اجتماع النزعتين) في قصيدة الشاعر العربي الحديث، بنسب متفاوته احيانا، فهي احرى بأن تتضح في قصيدة الشاعر العراقي خاصة، للاسباب التي قدمناها، وبسبب حركة التغيير البطيئة في المجتمع العراقي من جهة، وتغلغل روح المحافظة، وبالتالي الحرص على الموروث والوصول به الى حدود القداسة من جهة اخرى.

ونتيجة لذلك كله، يمكننا أن نقول بأن الشاعر العراقي، في اطار الموجة الرومانسية بين الحربين، كان مقلدا للشعراء العرب في مصر والمهاجر، اكثر من تقليده للشعراء الاوربيين الرومانسيين، لا بسبب قلة اطلاعه على ذاك الادب الرومانسي في أصوله ومظانه وحسب، وانما لانه يجد في هذه النماذج التي يتأثر بها الى حد الترديد والتقليد، محاولات عربية يبرر بها الشاعر العراقي خروجه على الذوق السائد في مجتمعه اولا، كما يجدها كذلك نتاج مجتمعات عربية لها حظ اوفر من التقدم والتحرر ومماشاة روح العصر، لذا فهو حين يتأثر بها ويقلدها، انما يحاكي ظاهرة متقدمة وعصرية في آن واحد.

فليس من الغريب اذن ألا يفهم الشاعر العراقي، هذا الاتجاه الجديد في الشعر، وتلك الموجة الرومانسية ـ في الغالب ـ الا من خلال ما يقرأه في قصائد جبران وابي ماضي والمازني وشكري وابي شادي وعلي محمود طه. وليس غريبا، بعد ذلك، أن نجد شاعرا مثل نعمان ثابت عبد اللطيف ـ على ضعف شاعريته ـ ان يبلغ به الاعجاب بشعر جبران حدا لا ينقل صوره والفاظه واوزانه وقوافية فحسب، كما في قصائده (لاح الصباح)[٣٢٢]، و(الظباء في الحدباء)[٣٢٣] و(يا حبيبتي)[٣٢٤]، بل يذهب الى ابعد من ذلك فيضمن ابياتا من قصيدة جبران المعروفة (المواكب) بما يشبه التخميس التقليدي. فيقول في

(٣٢٢) ديوان (شقائق النعمان) بغداد . مطبعة بغداد ١٩٢٨ ص ١٠٦ .
(٣٢٣) المصدر نفسه ١١٢ .
(٣٢٤) المصدر نفسه ١٢٦ .

قصيدة (أغنية الليل)[٣٢٥]:

(سكن الليل وفي ثوب السكون تختبي الاحلام)
(واعتلى الطير اريكات الغصون يبعث الانغام)
فثوى السهد بأجفان الحزين وطوت اضلاعه الداء الدفين
واستهلت عبرات العاشقين

ولم يشذ عبد السلام جياووك عن جيل كامل من الشعراء وجد في قصيدة ابي ماضي (يريد الحب أن نضحك)[٣٢٦] والتي اشتهرت بعنوان (تعالي)، نموذجا يعارض ويقلد وينظر اليه، امثال محمود حسن اسماعيل[٣٢٧] والشاعر السوري انور العطار[٣٢٨]، ومحمود السيد شعبان[٣٢٩] وجورج سلتي[٣٣٠] من مصر، وصالح الحامد العلوي من حضرموت[٣٣١] وغيرهم كثير. وهكذا كتب عبد السلام جياووك قصيدته (تعالي)، معارضا قصيدة ابي ماضي في الموضوع والوزن والقوافي:

تعالي يا منى نفسي نقضي العمر بالانس
ونوفي للهوى وصلا برغم العاذل التعس

... القصيدة[٣٣٢]

ويجد في قصيدة المازني (محاورة قصيرة مع ابن لي بعد وفاة أمه)[٣٣٣]، فيحاور طفله الميت في قصيدته (رقدة الموت)[٣٣٤]. أما (ثنائيات) ابي ماضي و (شكوكه) و (غابيات) جبران و (شراع) علي محمود طه و (زورقه) و (ملاحه) فأكثر مما يمكن متابعته وتتبعه في قصائد الشعراء العراقيين في هذه الفترة[٣٣٥].

ولا نعني باجتماع النزعتين الكلاسية والرومانسية في قصائد جيل ما بين الحربين هذا التقليد والتأثر الشديد ومحاكاة النماذج فحسب، وانما

---

(٣٢٥) المصدر نفسه ١٠٠

(٣٢٦) مجلة الرسالة . العدد ٤٠ السنة الثانية ١٩٣٤ .

(٣٢٧) (من وادي الشمس) الرسالة . العدد ٣٠٩ . السنة السابعة ١٩٣٩ .

(٣٢٨) (نداء الحب) : الرسالة العدد ٩٩ لسنة ١٩٣٥ .

(٣٢٩) (تعالي) الرسالة . العدد ٢٢٣ السنة ١٩٣٧ .

(٣٣٠) (تعالي) . الرسالة . العدد ٢٢٠ لسنة ١٩٣٧ .

(٣٣١) (تعالي) . الرسالة : العدد ٣٢٨ لسنة ١٩٣٩ .

(٣٣٢) قصيدة (تعالي) . انظرها كاملة في جريدة الزمان . بغداد . العدد ٥٧ . ايلول ١٩٣٧

(٣٣٣) مجلة الحرية . بغداد . العدد ٣ ـ ٤ اب ١٩٢٤ .

(٣٣٤) انظرها في جريدة (الزمان) العدد ٨٦ لسنة ١٩٣٧ .

(٣٣٥) انظر ـ على سبيل المثال ـ قصيدة (على الامواج) لعبد المجيد لطفي ـ جريدة الزمان . العدد ٤٨ أب ١٩٣٧ . وانظر قصيدته (يا موت) جريدة الانقلاب . العدد ١٩ . كانون ثان ١٩٣٧ . وانظر قصيدة (يا إله الهوى) لمراد ميخائيل ـ مجلة الحديث . العدد الثاني . كانون اول ١٩٢٧

يضاف الى ذلك مزاولة الشاعر للاغراض التقليدية من مدح وهجاء ورثاء واخوانيات جنبا الى جنب مع موضوعات الحب الرومانسي والموقف من الطبيعة، والتعبير عن الاشواق الغامضة والاحزان الذاتية. فديوان محمد بسيم الذويب – الذي أشرنا اليه قبل قليل – طافح بقصائد المناسبات السياسة والدينية ومناسبات الرثاء[٣٣٦]، وديوان أنور شاؤول جاء هو الآخر حافلا بقصيدة المناسبة، بل لقد جاء معظمه تسجيلا لمناسبات سياسية ومواقف الشاعر من الأحداث العامة أو رثاء شخصيات معروفة. فقد خصص الباب الثالث من الديوان لقصائد الرثاء تحت عنوان (ابطال بكيتهم)[٣٣٧]، وخصص الباب الرابع لقصائد الاحداث والمناسبات السياسية تحت عنوان (في نصرة الاحرار)[٣٣٨].

والذي يعنينا من قضية الاغراض التقليدية في قصيدة الشاعر الحديث، زاوية الرؤية التي ينظر فيها الى الحدث، والموقف الجديد الذي يختاره أمام الموضوع القديم. هذا هو الهام في رؤية الشاعر، وهو أحد المميزات الاساسية بين الشاعر الكلاسي والرومانسي. ان الشاعر الرومانسي حين يرثي انسانا، لا يتحدث عنه وفق مثال موجود في ذهنه متكامل الصفات يتمتع بكل سمات الخير والطيبة والكرم والشجاعة والحلم والمروءة الخ. كما يفعل الشاعر الكلاسي، انما هو يفعل العكس تماما، فيجعل من الحديث الخاص حدثا عاما، موسعا هذه الدائرة الضيقة الى دائرة الانساني والشامل، في الوقت الذي يظل المرثي واحدا من عناصر القصيدة وليس محورها، انه مفجر احاسيس الشاعر الذاتية وليس هدف الشاعر. ولعل الاشارة تجدر هنا الى أن غنائية الشاعر العربي القديم كثيرا ما اتسعت من (الخاص) الى (العام) فنجحت قصيدته نجاحا باهرا وحسبنا الاشارة الى دالية ابي العلاء المعري في رثاء الفقيه الحنفي ابي حمزة[٣٣٩]، ورثاء البحتري لابي سعيد الثغري في ميميته المشهورة، وبائية المتنبي في رثاء أخت سيف الدولة.

ومعنى ذلك، اننا نجد الشاعر الرومانسي عادة حين يرثي، فانه يوسع دائرة الرثاء من شخص المرثي (الخاص) الى دائرة الموت الانساني والشامل. وفي هذا النهج جاءت قصائد ورد زورث التي رثى بها حبيبته (لوسي) وقصائد لامارتين في حبيبته (الفير) وقصيدة ادغار ألان بو في رثاء حبيبته التي امتدت

(٣٣٦) امثال (عاش عبد المحسن) في رثاء السياسي عبد المحسن السعدون – ديوان صدى السنين ص ٥٣ و(رثاء صديق) ٥٧ ، و(اقتربت الساعة) ٧١ . و(دعوة الى السفور) ٨١ .

(٣٣٧) همسات الزمن : انظر ص ٧٣ – ٩٦ .

(٣٣٨) المصدر نفسه ٩٩ – ١١٧ .

(٣٣٩) انظرها في السفر الثاني من (شروح سقط الزند)، القسم الثالث – مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٧ ص ٩٧١ .

لها يد القدر.[٣٤٠] وفي كل هذه القصائد نجد فكرة الحب تمتزج وتعانق فكرة الموت، بل ان الموت يجيء وقد لون نظرة الشاعر ورؤيته الشاملة لهذا الوجود. وحين كتب شلي قصيدة (ادونيس) راثيا فيها صديقه الحميم جون كيتس، بدا وكأنه يرثي نفسه متصورا وكأن الموت قد هبط عليه هو، فقال:

«ان الروح التي ابتهلت الى جبروته بالنشيد يهبط علي،
وها هي ذي قشرة روحي تنجرف بعيدا عن الشاطىء
بعيدا عن الحشد المرتجف الذي لم تتعود اشرعته العواصف ابدا،
والارض الضخمة والسماوات المكورة تنشق.
واحمل بعيدا في ظلام وخوف، بينما تشع روح ادونيس كالنجم
لتهديني كالمنارة الى مثوى الخالدين»[٣٤١].

فاذا أضفنا الى ذلك ان شلي قد اختار لصديقه الشاعر ذلك الاله اليوناني (ادونيس) رمز البعث والربيع بعد الموت، رمزا أدركنا أية اعماق، وأي غناء اكسب الشاعر قصيدة الرثاء. اما الشاعر العراقي فقد ظلت مواقفه من الرثاء وسائر الاغراض التقليدية تنبع من تلك الرؤية الكلاسية للمرثي أو المناسبة. فيقول انور شاؤول في رثاء الزهاوي:

رب سيـــف جردتـــه والمنايا — هائمـــات مدت اليـــك يداها
فضريـت الظلـم الاثيـم دراكا — ضربـــات فم الزمـــان رواها
ودعـــوت الجميـــع ان يعضدوا — الحـق جهـــارا ويعبـــدوه الها

... القصيدة[٣٤٢]:

ومن ابرز ما نلاحظه في قصائد هؤلاء الشعراء في هذه الفترة، ان القصيدة لم تخلص بعد من المواصفات الكلاسية المعروفة، ولم يخلص نسيجها تماما من روح الوعظ والارشاد ونبرة الخطابية العامة أو عمومية الصفات، أو التعابير المباشرة وضآلة التعبير بالصور وضعف الخيـال والاهتمام بالترتيب العقلي والمنطقي. نجد هذه السمات، أو بعضها تشيع في القصيدة الواحدة جنبا الى جنب مع الموقف النفسي من الطبيعة، أو مع التعبير عن تجربة الشاعر الذاتية ومشاعره الخاصة ووجدانه. لكننا في الوقت ذاته نجد أيضا لغة تقليدية، وتراكيب فخمة وعبارات جزلة ومفردة حرص الشاعر على اختيارها حرصا شديدا. يقول الشاعر ابراهيم الوائلي، وهو من ابرز

---

(٣٤٠) انظر مقاطع مترجمة من هذه القصائد (الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث) عيسى يوسف بلاطة ص ٦٤ ــ ٧١ .

(٣٤١) المصدر السابق ص ٧٢ .

(٣٤٢) ديوان (همسات الزمن) قصيدة (ليلى على قبر الزهاوي) ص ٩٩ .

شعراء هذه الفترة ممن يجمعون النزعتين في قصيدته وقد مر بتجربة أليمة مؤثرة، بفقدان امه وشقيقته الشابة في فترة متقاربة جدا، فكتب قصيدته (اماه) يقول منها:

اطبقت للموت ــ لا اطبقت ــ اجفانا ● فرحت بعدك اطوي الليل سهرانا
واستدرجتــك يد جبــارة فثوى ● مــن الأمومــة ظل كان فينسانا
اني فجعت بقلب منك لست أرى ● ســواه بالعاطفــات الغــر ملآنا
اودى به الموت عجلان السرى فثوى ● وكان يغمرنــا عطفــا وتحنانا
ومقلـــة طالما باتـــت مسهدة ● ترعى نجوم الدجى ليــلا لترعانا
وبسمـــة عز ان يمحـى لهــا أثر ● وان يعفــر منهــا التــرب الوانا
اضحت خيالا فما عيشي بمبتسم ● وكان قبل وريف الغصــن فينانا

... القصيدة[٣٤٣].

ويستمر الشاعر في هذا النفس المتشابك عاطفة جميلة وحزنا رقراقا، ومشاعر يلونها الألم والبراءة والحب والذكريات التي انهالت في وجدان الشاعر ومخيلته أحزانا ودموعا. وبالرغم من ذلك وما جاءت عليه القصيدة في وحدة موضوعية، وتآلف في الايقاع ــ مما تذكرنا بنونية جرير الشهيرة «بان الخليط ولو طوعت ما بانا» ــ فان لغة الشاعر وتراكيبه ومفردته وكثيرا من صوره لم تخلص من التقليد واستيحاء الموروث وان اتضحت محاولة الشاعر في تصفيتها وادخال شيء من روحه في الاستعمال والاختيار.

ولعل الشاعر ابراهيم الوائلي، بخاصة، خير من يمثل الشاعر الجديد وقد تحكمته هذه النزعة الكلاسية وذوقها وآثارها في نسيج قصيدته رغم محاولاته الاولى من أن ينهج نهج شعراء المهجر وفي محاولته الثانية حين انتقل للدراسة في القاهرة في الاربعينيات، والتقائه بالشاعر علي محمود طه وانعقاد أواصر الصداقة والاعجاب بينهما. فقصائده، في المرحلة الاولى ــ في الثلاثينيات ــ تكشف لنا عن بدايات شاعر رومانسي الرؤية والاحاسيس يناجي الطبيعة محترقا في اشواق الحب الساذج والاحزان الغامضة، كما في قصائده (عواصف)[٣٤٤] و(خواطر بين النخيل)[٣٤٥] و(يا أيها الليل)[٣٤٦] و(تحت ظل القمر)[٣٤٧] والشاعر في هذه القصائد وغيرها ينفر من وحدة الوزن والقافية

(٣٤٣) من مجموعة الشاعر ابراهيم الوائلي الخطية ، وقد اذن بنشرها .

(٣٤٤) من مجموعة الشاعر الخطية ــ وانظرها في جريدة الراعي النجفية . العدد ٨ . السنة الاولى . آب ١٩٣٤ .

(٣٤٥) من مجموعة الشاعر الخطية ــ انظرها في (الراعي) النجفية . العدد ٢١ في ٣٠ تشرين ثان ١٩٣٤ .

(٣٤٦) من مجموعة الشاعر الخطية ــ انظرها في جريدة (الهاتف) النجف . العدد ٢٤ للسنة الاولى اذار ١٩٣٦ .

(٣٤٧) من مجموعة الشاعر الخطية ــ انظرها في (الهاتف) . العدد ٢٢٤ . السنة السادسة . تموز ١٩٤٠ .

جانحا الى اشكال الموشح والمربع والمخمس والمقاطع المختلفة القوافي والاوزان. وتكشف لنا قصائد المرحلة الثانية، وبعد التقائه بعلي محمود طه وتأثره الواضح بصوره وموسيقاه عن مجاهدات صادقة للخروج من اطار القصيدة التقليدية وذوق الشاعر الكلاسي كما نجده في قصائده (في رمال التيه)[٣٤٨] و (الى الشاطىء)[٣٤٩] و(اللحن الضائع)[٣٥٠] و(موكب الصحراء)[٣٥١] و(الوتر المحطم)[٣٥٢] و(دخان ولهب)[٣٥٣]، ونلمح في هذه القصائد تأثر الوائلي بعلي محمود طه وصوره المشهورة ولا سيما (زورقه) و(شراعه) و(موجه) و(بحاره) ولياليه. ولقد بدا حزن الوائلي واضحا وشديدا حين توفي علي محمود طه فاذا هو يرثيه بقصيدة (نهاية شاعر)[٣٥٤] تكشف عن عمق العلاقة بين الشاعرين، ومدى اعجاب الوائلي الشديد بفن الشاعر المصري وروحه الرومانسي العارم، يبدأها بهذا المطلع:

سل الشاطىء الوسنان والطير والزهرا   احقا فقدت اللحن والعطر والخمرا
أحقا ثوى في نشوة الحلم   شاعر   على النيل كم غنى وكم رتل الشعرا

وعلى الرغم من ذلك كله، ومن هذا الاعجاب الذي دفع بسيد قطب ان يقول بعد أن قرأ نتاج الشاعر «ان معظم قصائد الشاعر ـ الوائلي ـ التي كتبها في القاهرة هي افضل من شعر علي محمود طه»[٣٥٥]، فان الوائلي لا يكف عن كتابة القصيدة الكلاسية في رؤيتها ونسيجها ومناسباتها ومواصفاتها سواء بعد عودته من القاهرة أم قبل رحيله اليها. من ذلك قصيدته (يوم الجيش)[٣٥٦] التي قالها في تحية حركة عام ١٩٤١، وكان من انصارها والمتحمسين لها، حسبنا مطلعها:

لا يظفـر الشعـب بنيـل الوطر   مـا لم يعـزز بجيـوش الظفر
وكل قطـر طامـح للعلا   يبنـي على التاريـخ مجـدا اغر

ومثلها قصائده (من وحي الامام)[٣٥٧] التي أنشدها بمناسبة ذكرى الامام

---

(٣٤٨) من المجموعة الخطية ـ وانظرها في مجلة الرسالة . القاهرة . العدد ٨٦١ سنة ١٩٥٠ .
(٣٤٩) من المجموعة الخطية للشاعر ـ وقد اذن بنشرها .
(٣٥٠) من المجموعة الخطية للشاعر .
(٣٥١) من المجموعة الخطية للشاعر .
(٣٥٢) من المجموعة الخطية للشاعر .
(٣٥٣) من المجموعة الخطية للشاعر .
(٣٥٤) من المجموعة الخطية للشاعر .
(٣٥٥) نقلا عن الشاعر الوائلي نفسه ـ حديث شخصي في بغداد بتاريخ ١٩٧٢/٣/١٠ وقد اذن بنشره .
(٣٥٦) اسرار ٢ مايس اوالحرب العراقية الانكليزية ـ يونس بحري . بغداد ص ١٦٣ ـ ١٦٥ .
(٣٥٧) شعراء الغري ـ علي الخاقاني ج ١ ص ١٥٥ .

علي، و(اليوم الأحمر)[358] في رثاء الحسين و (يوم التاج)[359] في تحية الملك فيصل الثاني و(يوم بأيلول)[360] بمناسبة تتويج الملك غازي، وغيرها كثير، في الوقت الذي يكشف فيه عن اعجاب شديد بشعر المهجر واقطابه المجددين[361].

ونخلص الى القول، من ذلك كله، ان ظاهرة اجتماع النزعتين الكلاسية والرومانسية في رؤية شاعر ما بين الحربين وفي نسيجه، انما تعني وجها واحدا من الظاهرة، اما الوجه الثاني من الظاهرة فهو هذا (التوتر) الملحوظ دائما في قصيدة الشاعر، ما بين الشكل والمضمون. فاذا كان الشاعر قد احدث نوعا من التجديد والتطور في المضمون نسبيا ـ على الرغم من اننا لا نجد تفجرا عاليا في العواطف أو فيضا في المشاعر والاحاسيس ـ كاهتمامه بالطبيعة ومحاولاته التعبير عن ذاته من رؤية خاصة والابتعاد عن المبالغات، فانه لم يستطع ان يفلت من اسار الشكل التقليدي، وبخاصة في استعمال اللغة. أما ما نراه من محاولات الجنوح نحو اشكال الموشحة والمربعات والمخمسات، فانها لم تكن تنبع من طبيعة احساس الشاعر وعمله الفني بقدر ما كانت تأثرا وترسما لخطى المهجريين وشعراء التجديد في مصر.

وعلى الرغم من أن هذا الجيل من الشعراء، لم يكن يصدر عن نظرية متكاملة أو مفاهيم واضحة في الفن والشعر والخيال وطبيعة اللغة، فقد تميز منهم شاعران بقسط وافر من الاستقلال في الرؤية وبحظ من الغنائية، كما تميزا بمفارقة الواقع الكلاسي الى وجهة جديدة نلمح فيها كثيرا من الملامح الرومانسية وآثارها في شعرهما. أما هذان الشاعران، فهما: علي الشرقي في ديوانه (عواطف وعواصف)، وعبد القادر رشيد الناصري في دواوينه (ألحان الالم) و(آثام) و(صوت فلسطين).

وسنعرض لهما في الفصلين الآتيين:

---

(٣٥٨) المصدر نفسه ص ١٥٧ .

(٣٥٩) من المجموعة الخطية للشاعر .

(٣٦٠) جريدة الهاتف . العدد ١٢٧ . السنة الرابعة . ايلول ١٩٣٨ .

(٣٦١) انظر مقالته (في ادب المهجر) واعجابه الشديد بمخائيل نعيمة والريحاني وجبران وابي ماضي و(شاعريتهم التي تمردت على القيود الكلاسيكية القديمة وانطلقت حرة في الفضاء) ودعوته ادباء المشرق الى دراسة هذا الادب ونشره بين جيل الشعراء الجدد ، انظر الرسالة العدد ٧٦٢ . فبراير ١٩٤٨ .

الفصل الثاني

علي الشرقي

اضطراب الرؤية ومشاكل القصيدة

(١)

اذا كانت الدلالة اللغوية لكلمة (الجديد) تختلف الى حد كبير عما تعنيه دلالة كلمة (التطور) ، فكيف يمكن ان نفهم أوجه هذا الاختلاف في مجال الفن ؟ ، وبالتالي كيف يمكن أن نفهم مواصفاتها وحدودهما حين نتحدث عن خط التطور في الشعر العراقي الحديث في ضوء ما استعرضنا من الظروف الموضوعية والخصائص العامة لشعراء هذه الحقبة والمتغيرات الجديدة التي شاركت في تكوينهم النفسي ؟

ولعلنا لا نحتاج ــ بدءا ــ ان نؤكد أن مشاكل الفن لا تخضع في العادة لهذه الاساليب المنطقية من تحديد أو تعريف كالذي يمكن أن تعرف به أية قضية أخرى أو تحد ، ذلك أن الفن في معناه الواسع أعقد من ان يحد على الرغم من المجاهدات الموضوعية طوال التاريخ الانساني للوصول الى قيم وتقاليد محددة في هذه الساحة العريضة .

وليست الصعوبة في ذلك ترجع الى تعدد أوجه العملية الفنية ودورانها ــ على أقل الاعتبارات ــ بين (الفنان) و(الفن) و(المتلقى) فحسب ، مما يصعب معها التحديد الدقيق وبالنسبة لهذه الاوجه المختلفة والى أي منها يصح التعريف ويستقر التحديد . وانما يضاف الى ذلك أن هذه الاوجه الثلاثة تتعلق بمناشط انسانية غاية في الدقة والغموض وترتبط ارتباطا وثيقا ــ لم تكتشف اسراره حتى الآن ــ باخصب ما في (الوجدان) الانساني وبأكثر قدراته واسراره عمقا وصعوبة واستجابة للتحديد في ميدان الجماليات[١] .

على أن هذه الدلالة اللغوية ، بمعناها الاشاري ــ كما قرره ريتشاردز ومن قبله كولردج[٢] ــ تستطيع أن تضع بين ايدينا معاني محددة لالفاظ (الجديد) و(المتطور) ، وربما استطاعت أن تعينا أكثر بتقديم نقيض (الجديد) وهو (القديم) ، ونقيض (التطور) وهو (الجمود) ، وقد تفهمنا ان (التطور) قد يكون نحو الاحسن والاجود او نحو الأسوأ والأردأ

---

(١) الاستاطيقي او علم الجمال لفظة حديثة تعني علم الوجدان او الشعور وقد ظهرت حين قرر (مير) الالماني تلميذ (بومجارتن) ان علم الجمال يتصل بالوجدان لا بالعقل » ويعد بومجارتن المؤسس الحديث لهذا العلم . انظر (النقد الجمالي وأثره في النقد العربي) ــ روزغريب . بيروت ١٩٥٢ ص ٥ .

(٢) انظر مفهوم 1.1 » ريتشارد عن اللغة (الانفعالية) و(الاشارية) كتابه **The meaning of Meaning** الذي لخص ابرز افكاره مصطفى بدوي في المقدمة التي كتبها لكتاب (مبادىء النقد الادبي) لرتشاردز نفسه ص ٦ ــ ٧ . وبشأن رأي كولردج انظر (كولردج) لمصطفى بدوي القاهرة ١٩٥٨ ص ٩٥ .

فتعالجه بلفظ آخر هو (التقدم) ونقيضه (التأخر) الا أن هذه اللغة (الاشارية) ، العلمية لا تستطيع أن تحدد لنا بدقة كل هذه الاعتبارات في الفن .

وليس أدل على ذلك من أننا نتناول في مجال الدرس الفني (التجديد) و(التطور) عادة في معانيهما النسبية دون أن نكون ، في واقع الأمر ــ قد تكونت في أذهاننا معاني محددة وثابتة ومطلقة . بمعنى أننا اذا أردنا أن نسجل مواصفات (القصيدة الجديدة) فاننا لا نطمح أن تكون هذه القصيدة ــ ولا سيما في التكنيك ــ مبتكرة تماما ، واصيلة تماما وجديدة كل الجدة . ذلك أن (الجديد) في اللغة الاشارية يعني شيئا مناقضا تماما (لشيء قديم) ، الا أنه في الفن لا يكون كذلك ، بل ربما تعذر تحقيقه . وليس معنى ذلك أن (الجديد) هو ظاهرة (متطورة) من (القديم) وخارجة عليه فحسب ، وانما يضاف الى ذلك تعذر ابتكار هذا الجديد من (المطلق) ودون أن يقف وراءه (الماضي) و(القديم) في الخبرة والتقاليد .

واذا ما أستعرنا الحقل النباتي للتشبيه ، فسنجد ان أية نبتة جديدة لا بد من أن تكون قد مرت بسلسلة من التطورات البايولوجية لتصل الى نبتة أخرى ذات سمات مختلفة ، ولكنها مع ذلك تظل محتفظة باصولها النوعية . ولعل هذا التشبيه يقربنا من وجهة نظر اليوت في مفهوم (التطور والاصالة) لقصيدة الشعر ، حين رفض ، في المقدمة التي كتبها لديوان « ازرا باوند » المسمى (قصائد مختارة) عام ١٩٢٨ ، ما يسمى (استخــراج نوع مختلف) في الشعر ، بعد ان قسم الشعراء الى ثلاثة أقسام « قسم يقلدون التكنيك ، وقسم يطورون التكنيك ، وقسم يبتكرون التكنيك « وانتهى الى أن (الابتكار) كلمة خاطئة في الشعر ، وان « القصيدة الاصيلة اصالة خالصة هي قصيدة رديئة رداءة خالصة »[٣] .

والذي نريد توكيده هنا ، أن حركة التطور ، هي في حقيقتها ، جزء من التجديد ذاته في الفن ، وأن الاختلاف الشديد يقع عادة في مدى العمق الذي يستطيع الشاعر أن يطور به قصيدته ، ومقدار الاتساع والشمول اللذين يتم بهما هذا التطور . بمعنى أننا حين نرصد خط التطور في حركة الشعر العراقي لا بد وأن نضع في اعتبارنا الجانب النسبي الذي أحدثه الشاعر في مجال التقاليد الشعرية أولا ، كما نضع في اعتبارنا الاطار الزماني والمكاني ، الذي أحاط بتلك التقاليد ومدى مشاركته ، في تقدم الشاعر أو عرقلته ، نحو تقاليد جديدة .

(٣) ازراباوند تاليف ج.س. فريزر : عرض وتقديم ماهر شفيق فريد ــ مجلة الشعر (الثقافة والارشاد القومي ــ القاهرة) . العدد الثامن . السنة الاولى ص ١٠٧

ذلك أن الاعتبار الأول لا يقدم لنا رصدا وتفسيرا لظاهرة اجتماع نزعتين متناقضتين لرؤية الشاعر فحسب ، كالذي رأيناه من اجتماع النزعتين الكلاسية والرومانسية في بعض قصائد هذا الجيل من الشعراء ، وانما يساعدنا ايضا على تقديم الخطوات التفسيرية المعقولة للتجديد الضخم الذي أحدثه جيل الشعراء الشباب بعد الحرب الثانية وانجازاتهم الهامة في حركة الشعر الحر . أما الاعتبار الثاني ، فعلى الرغم من أنه لا يدخل في مادة الابداع بقدر ما يدخل في صنع مهمة الدوافع اليه كما يقرر يونج[4] ، فهو يساعدنا على الرصد التاريخي لبدايات زحزحة الموقف التقليدي الغارق في تقليديته الى ملامح النزعة الرومانسية وسماتها في تغير الرؤية الشعرية واختلاف وضع الشاعر من موقف (القائل الفصيح) الى موقف (المعبر عن ذاته) حيث يبدأ انحناء الكون نحو داخله ، وآثار هذه المظاهر والاختلافات في نسيج القصيدة .

(٢)

وبهذا المعنى ، اذا انتهينا مطمئنين للموقف السابق ، أمكننا اعتبار الشاعر (علي الشرقي) أول من حاول زحزحة الموقف الكلاسي ومفارقته . ويجيء هذا الاعتبار اذا ما علمنا أن نشأة الشاعر كانت في مدينة النجف ، تلك البيئة الادبية التي كانت شديدة الاهتمام بالقديم والاحتفاظ به واكباره اكبارا شديدا حتى اكتسب هذا القديم قدسية ، بقدسية المرقد المقدس الذي تضمه . ومنها خرج اعلام الشعر الكلاسي كالجواهري والشبيبي والحبوبي والصافي النجفي وصالح بحر العلوم وغيرهم كثير . حتى لقد عد موقع (الشعر) في النجف من سماتها الاساسية وكان موقعها منه « نادرة من النوادر واعجوبة من الاعاجيب يعنى اهلها بالشعر وسماعه والحديث عنه عنايتهم بالمسائل اليومية من أكل وشرب »[5] .

ومعنى ذلك أن الشعر ــ ومعظم أهل المدينة المقدسة يتعاطونه حتى البقالين والعطارين واصحاب الحرف[6] ــ لم يكن معاناة نفسية وتعبيرا عن الشاعر والاحاسيس لحاجة ذاتية بقدر ما كان تقليدا وصناعة والاعيب ، حتى لقد سهل قوله عند قائليه فأصبح « بمثابة سيكارة متى اراد المدخن تدخينها فما

(٤) المحاكاة ــ سهير القلماوي ــ الطبعة الثانية ١٩٧٣ ص ١٣٥ .

(٥) الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد ــ الدكتور علي جواد الطاهر . مقدمة ديوان الجواهري ــ بغداد ١٩٧٣ ج ١ ص ٢٧ .

(٦) العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية . جعفر الخليلي . النجف ١٩٧٠ ص ٥ ــ ٦

عليه الا أن يقدح لهم قدحة من زناده أو يولع لهم عود ثقاب .. »[٧] . أما مفهوم الشعر والفن ، فقد ظل كما هو عليه منذ القرن التاسع عشر ، بل أن الشاعر النجفي كان يعيش في عصور الشعر القديمة ، وكان الشاعر القديم يعيش بينهم في الربع الأول من القرن العشرين ، يعيش الشاعر الجاهلي « ... باصحاب المعلقات (حيا) كأن لم تمض عليه أربعة عشر قرنا .. والعباسي بابي نؤاسة وبشارة ومهياره ، ومن قال انه عباسي وليس نجفيا ؟، ان (القدامى) أحياء يأكلون ويشربون كما يأكل أو يشرب أي من هؤلاء »[٨] . أما هذه الافكار الجديدة ومفاهيم الشعر والثقافة التي تحملها صحف مصر وبلاد الشام والآستانة ، ومن بينها كتابات شبلي شيل وامين الريحاني وشعر شوقي وحافظ وايليا ابي ماضي وجبران « .. ففيها ما يناقض الفكر النجفي المناقضة كلها ... مما يعد حراما وكفرا والحادا »[٩] .

في هذا الجو المكتظ بالقديم والمحافظة المتزمتة يحس على الشرقي بالتناقض بينه وبين بيئته ، فلقد قرأ هو وبعض رفاقه واقاربه من عائلة الجواهري هذا الجديد الذي كانت تحمله صحافة الخارج فاعجب به ، ولا سيما قصائد ابي ماضي وشكوكه وحيرته وشعر جبران ونعيمه ، « فقد كان يراهم قريبين جدا من نفسه ووجدانه »[١٠] ، ومن خلال هذا الجديد يتجه الى مجموعة من الرفاق الجدد ، غير رفاق الدرس التقليدين في الحلقات اتهموا عادة بانهم « طائفة من المجددين الذين تمردوا على التقاليد وتعاطوا الاصلاح »[١١] عاقدا معهم أواصر الصداقة ، يحضر (ندوتهم) المنعزلة عن الابصار ، فيجدها « ناديا لا يشبه المألوف من الاندية التي تعقد في ذلك البلد[١٢] .

أما تلك الاندية التقليدية الكثيرة ـ خاصها وعامها ـ فلم يجد فيها « غير مجاجة الكأس يحتميها ، ولكن بمرارة وتنغيص ، لا يحمد الساقي ولا ابريقه ، ويحسب تلك المباحث وذلك الجدل الصاخب عجاجة سفت من البادية على تلك المدينة .. التراب فيها أكثر من الشراب »[١٣] . أما ادباؤها المبرزون

---

(٧) المصدر السابق ٤٤ .

(٨) الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد ـ علي جواد الطاهر . مقدمة ديوان الجواهري ج ١ ص ٤٧ .

(٩) المصدر السابق ٤٥ .

(١٠) حديث شخصي مع السيدة امل الشرقي (ابنة الشاعر) في بغداد بتاريخ ١٩٧٢/١/١٥ وقد اذن بنشره .

(١١) الاحلام ـ علي الشرقي بغداد ١٩٦٣ ص ٧٣ .

(١٢) المصدر السابق والصفحة .

(١٣) عواطف وعواصف ـ ديوان الشرقي . بغداد ١٩٥٣ . المقدمة ص ٤ .

فلم يجدهم أكثر من « حمالة حطب الأدب[١٤] ، وأدبهم لم يكن غير أدب ديباجة ، الصياغة فيه أكثر من الشاعرية ، فقصائدهم صورة جامدة وضعت في قوارير الالفاظ التي تفوقها في الجزالة ، والاتجاه ولادبي غير بين ، والاغراض مشوشة ، والوزن لا يجاري ذوق عصره في الابداع وجس الوتر ، والقصيدة ذات الوان تضيع الوحدة الاصلية[١٥] .

هذه المفاهيم التي يخلص اليها الشرقي منذ مطلع شبابه في نقد الموقف التقليدي يوضحه بشكل ادق في عام ١٩١٣ ، فيقرب به من الاطار العام للنظرية الرومانسية القائل بأن « الشعر تعبير وجدان الشاعر واعماقه » ، فيعرف الشعر قائلا « أن الشعر شظايا قلب الشاعر ، اذا كان قلبه مملؤا غراما وشوقا افرغ شيئا ليستريح ، واذا كان حماسا وفخرا تنفس شعرا ليحرق الناس بناره ، واتباعا لهذه الحقيقة الراهنة اعتقد أن المرأة اذا هذبت ، كما يهذب الرجل اليوم ، أصبحت اشعر منه ، لأنا اذا علمنا أن الشعر ترجمة في النفس يحركها الخيال والتصوير ، فهي اشعر لانها أشد خيالا وأكثر هواجسا »[١٦] اما اللغة الشعرية فيقول عنها منتقدا الشاعر كلاسي « .. أما اللغة فليست مهنة اكتسابية يتدرج اليها في زوايا الموسوعات اللغوية فينحت منها ما ينقل على السامع وينفر الطباع . ان لفظة (العنقفيز) و(العنجبوس) و(البعبوع) ممجوج بارد ليس من اللغة العربية اليوم وان كان منها أمس . ان هذه الألفاظ قد كسحت وكنست عن الفصحى فاصبحت مزبلة اللغة ، لا تسكن الا في زوايا المعاجم ... فلا يليق بالكاتب أن يثلج بها صدرا أو يحنى لها رأس يراعه اجلالا .. ليس على الكاتب الا أن يتقن جوهريات اللغة والمأثورات من تلك الفوائد ، واقتناء السهل كي لا ينوشه قحط الألفاظ فيصبح فقيرا لا يسعه أداء الهواجس والخواطر .. »[١٧] .

ويستمر مفهوم الشاعر بعد ذلك بوضوح مع قراءاته للشعر الجديد وما تحمله الصحافة والدواوين والكتابات من آراء مدرستي الديوان ، والمهاجر فيقول « الشعر يفيض ولا يستنبط .. والشاعر متبوع لا تابع »[١٨] ، ثم يصنف موقعه من الشعر التقليدي « ... نشأت وفي رغبة عن الاسلوب والموضوع القديمين ، لاني لا أجد في الأسلوب جرس الشعر وهو تلك القطع الموسيقية

---

(١٤) كلمتي في الجواهري ـ المقدمة التي كتبها الشاعر لديوان الجواهري الاول ١٩٢٨ ص (ا ـ ل) .

(١٥) عواطف وعواصف ـ ديوان الشرقي بغداد ١٩٥٣ . المقدمة ص ٤ .

(١٦) آداب الكتابة ـ علي الشرقي . مجلة العرفان ـ صيدا . المجلد الخامس ج ٢ ديسمبر ١٩١٣ .

(١٧) المصدر السابق .

(١٨) آراء علي الشرقي ـ مجلة الحرية ـ بغداد العدد ١ ـ ٢ تموز ١٩٢٥ .

التي تتألف فتكون القصيدة .. واذا كان هناك شيء فليس توقيعا مؤثرا على العواطف أو انجذابا للروح . أما الموضوع .. فقل ليس فيه شيء من روح العصر ، وانما هي جملة ارواح قديمة منسوخة أو معبرة من وراء زجاج الالفاظ لذلك نشأت متمردا على الموضوع والاسلوب »[١٩] .

(٣)

تلك أبرز آراء الشاعر التي تحدد موقفه من قضية تطوير القصيدة وتجديد الشعر ، وهي ، وأن كانت لا تمثل ثورة على تقاليد الفن أو تغيرا جذريا في المفاهم ، فانها تنبيء عن تحرك في الجو العام وتشير الى دلالة ذات اهمية ، وبخاصة وان الشاعر يطلق هذه الآراء في بيئة محافظة تصل في الرؤية التقليدية الى حدود القداسة قبل الحرب الاولى وما بعدها بقليل ، حيث كانت القوى المحافظة ، في العراق وليس في النجف وحدها ، تقاوم هذه الآراء مقاومة شديدة ، « وكانت تهمة الالحاد والمروق من الدين أقل ما يرمي به شاعر عصري »[٢٠] .

وللشرقى كتابات ثرية عديدة يكشف فيها عن فهم دقيق لتغيرات عصره ، وعن توقه نحو الحرية والديمقراطية والحياة الشعبية ، ومعارضته الشديدة لاشكال الحكم الفردي والمطلق وايمانه الشديد ودعوته المستمرة للأخذ بتيار الحضارة الأوربية والسير على نهج مصر ونهضتها في الربع الأول من هذا القرن[٢١] . واذا كانت هذه الآراء مكملة لموقفه من القصيدة التقليدية ، متناسبة مع ضيقه بالقديم واشكاله ، فان ما يتمثل في شعره من آثار هذا المفهوم هو الهام عندنا .

لقد جاءت قصيدته المبكرة (قفص البلبل)[٢٢] ، التي كتبها الشاعر وهو في السادسة عشرة من عمره[٢٣] ، تحمل شيئا من هذه المفاهيم وذلك

---

(١٩) علي الشرقي يتحدث عن الشعر – جريدة البرهان . بغداد . العدد الثامن تشرين ثان ١٩٢٧ .

(٢٠) انظر محاضرة مهدي البصير عن (الشعر العراقي الحديث) . مجلة دار المعلمين العالية . بغداد العدد الاول . المجلد الثالث . حزيران ١٩٥١ ص ٤٠ .

(٢١) انظر سلسلة مقالاته التي بلغت احدى وثلاثين مقالة بعنوان (النوادي العراقية) . جريدة النهضة . الاعداد ١٩ – ٥٧ لسنتي ١٩٢٧ – ١٩٢٨ .

(٢٢) عواطف وعواصف ٢٠٠ .

(٢٣) ولد الشاعر في النجف عام ١٨٩٤ وتوفي ببغداد عام ١٩٦٤ . انظر بشأن سيرته : (شعراء الغري) علي الخاقاني ج ٧ ص ٥ – ٨ . وقد كتب الشاعر سيرته من خلال ذكرياته ولا سيما أيام النشأة والتكوين في كتابه (الاحلام) بغداد ١٩٦٣ وقد كتب هذه القصيدة (قفص البلبل) عام ١٩١٠ . انظر الديوان .

الموقف وتكشف عن احساس حاد بالتناقض الواقع بين الشاعر وبيئته ، فاذا هو بلبل سجين في قفص المدينة وتقاليدها . يتطلع الى حياة جديدة وآفاق رحيبة ؛ يصور هذه العلاقة المتوترة بقوله :

وما بلد ضمني سجنه ... ولكنه قفص البلبل
ترف جناحاه لم يستطع ... مطارا فيفحص بالأرجل
لقد اقفلوا باب آماله ... فحام على بابه المقفل
خفوق الحشي وخفوق الجناح ... تحير مهما يطر يفشل
مروع يلوذ بجنب الشقيق ... وما راعه غير صوت الخلى
تنفض لولا سقيط الندى ... ينوش جناحيه لم يبلل
ثقيل على غصن الياسمين ... خفيف على صهوة الشمال
ينام فيحلم بالسانحات ... ويصحو فيسبح في الجدول
يناوله الزهر غض الطعام ... هنيئا ويكرع بالسلسل
وما اشتاق الا خميل الورود ... وشوق الخطيب الى المحفل
فعين الى الزمر الرائمات ... وعين الى سربها المقبل

وتستمر القصيدة بهذه الروح ، ليصل الشاعر الى قوله :

تعالى فبي عبرة للضعيف ... ولا حظ في العيش للاعزل
سأملأ جيلى الذي عشت فيه ... حنينا الى جيلك المقبل

ولعل أبرز ما يلاحظ في القصيد محاولة الشاعر التعبير عن واقعه النفسي واحاسيسه من خلال استعماله (رمز) البلبل ومدلولاته ، ومحاولاته ـ بالحلم والتأمل ـ الانطلاق الى عالم الطبيعة والحياة الجديدة ، في الفاظ بسيطة واستعمالات لا تخلو من ايحاء وجدة في قصيدة الشاعر العراقي ، فضلا عن غياب روح الخطابية ونبرة الوعظ والتراكيب الفخمة والالفاظ الجزلة والصفات العامة والمشاعر المكرورة التي يمكن أن تقال في كل غرض . ومعنى ذلك ، ان الشاعر يعبر عن تجربته الخاصة ، وهو بهذا يكاد يغادر مدرسة الزهاوي والرصافي ومفاهيمهم وأساليبهم .

وأهم من ذلك ما نجده في هذه الفكرة الواحدة التي سيطرت على أهتمام الشاعر فجاءت لتمر في نسيج القصيدة بيتا بيتا في شيء من التطور والانسجام . واذا كنا نلاحظ أن (البؤرة) التي تنبع منها صور الشاعر (بصرية) محضة ، فان مما خفف من هذه البصرية أن الشاعر يدلف الى عالم الطبيعة مرققا من خشونة الحس وغلاظة الملموسات . وهكذا يعمد الشاعر الى شيء من (تشخيص) الطبيعة في صورة هذا البلبل الذي خلع عليه احاسيسه ومشاعره .

لكن ذلك لم يخلص القصيدة من آثار الاتجاه الكلاسي وبعض سماته

المتمثلة في اللغة التي جاءت في بعض تعابيرها وصورها تذكرنا بالقديم المأثور مثل (شوق الخطيب الى المحفل ـ صهوة الشمال ـ الزمر السانحات والرائحات ـ سربها المقبل ـ صوت الخلى) . وعلى الرغم من اختيار الشاعر لموسيقى المتقارب بدبيبه وحركته وقفزه ، فان احساس القارىء بأن حركة البلبل وخفته تكاد تكون مقيدة بهذا الوزن الذي سيطر على جو القصيدة . ومن هنا فان ظاهرة (التوتر) بين الشكل في اللغة والوزن والصور والمضمون تكاد تكون قائمة بين روح الشاعر المنطلقة ومشاعره الحبيسة ، وبين هذا الشكل التقليدي الذي اطر هذه الروح وشدها شدا .

واذا كنا نجد في هذا (البلبل) الذي يستعين به الشاعر وكأنه يستخدم نوعا من أنواع (المعادل الموضوعي) ليخلع عليه مجموعة من الصور وسلسلة من الاحداث والحركات تنبيء عن وجدان الشاعر ، فان ذلك الاستخدام في الواقع ، قد خفف الى حد كبير من غنائية الشاعر وتفجر عواطفه الذاتية وهما ابرز سمات الشعر الغنائي عادة[٢٤] . فالعاطفة لا تبدو مضطرمة عارمة ، ولعل سبب ذلك يعود الى بساطة التجربة التي تعبر عنها قصيدة الشاعر وهو في هذه السن المبكرة .

ولا شك أن عمق التجربة واغتناءها وتعقدها من أهم العوامل التي تثرى قصيدة الشاعر وبخاصة حين تتلون بنغمته الذاتية فيقدمها من خلال ايمانه بها ، حتى لتبدو لقارئه وكأنها شيء تصعب مقاومته[٢٥] . والواقع ان سن الشاعر المراهقة ، لم تكن قد اهلته بعد لتلقي الصدمات النفسية الحادة وتجاربه العميقة تلك الميزة التي تطبع النفس الرومانسية عادة ، ونعني بها الحساسية المرهفة رهافة شديدة . صحيح ان العلاقة بين الشاعر وأعماقه من جهة ، وبين مجتمعه وتقاليده وقيمه الوجدانية من جهة أخرى قد أتسمت بشيء من التناقض واتصفت بالتوتر وبلغت حد التناقض ، فاذا الشاعر يعيش باحساس السجين الذي اقفلت أبواب آماله ، لكن هذا (الواقع) ، وذاك (المثال) لم يصلا بعد الى حدود الاستقطاب بحيث يبدو مردوده حادا ومؤثرا في عواطف الشاعر ونسيج الفن بالرغم من حالة (الانطواء) الطارئة التي يحس بها الشاعر .

---

(٢٤) **Lascelles Abercrombic, Poetry : its music and meaning, P. 61.**

(٢٥) **ibid. P. 61.**

(٤)

ولقد تكفلت الاحداث المتعاقبة وتحرك الشاعر في ميدان الحياة العامة، ومشاركته في الاحداث السياسية والاجتماعية وتلقيه صدمات القدر، باغناء تجاربه الى حد بعيد، وعمقت ذاته وطبعت نفسه بتلك السمة التي تتسم بها نفوس الذاتيين عامة والرومانسيين خاصة، ونعني بها سمة الانطوائية **introvert** . فلقد نشأ الشاعر يتيما منذ الطفولة، فارق أبوه الدنيا وهو في عامه الأول، وعندما أحس الطفل بفجيعة اليتم غادر جده الحياة بعد أن تولى الشاعر بالرعاية. فتودعه امه بيت اخيها، فيقوم خاله عبد الحسين الجواهري – والد الشاعر مهدي الجواهري – برعاية الطفل والعطف عليه، لكنه يجد من ولدي خاله، عبد العزيز ومهدي شيئا من المنافسة أحيانا والسخرية أحيانا مما جعل حياته «منغصة، يعيش طفولة قاسية.. ولم ينظر اليه في البيت بعين الارتياح»[٢٦].

وتتعلق نفسه وهو في سني الدراسة بالشيخ كاظم الخراساني الملقب بأبي الاحرار، احد اساتذته المرموقين. شده اليه دعوته للاصلاح وتعاونه مع السيد جمال الدين الافغاني، وتزعمه الحركة الدستورية في ايران، والتي فشلت بعد ذلك فهاجر الى العراق، لكن الموت سرعان ما يتخطف هذا الداعية المصلح، ويحزن الشاعر لوفاته حزنا شديدا، يعبر عن ذلك بما تهيأ له من الشعر والنثر[٢٧].

وتتتابع الأحداث العامة، فتشتعل الحرب الأولى، وينزل الاحتلال في جنوب العراق، فينفك الشاعر من الخدمة في الجيش العثماني ليلتحق بكتائب الجهاد الشعبي التي نظمها وقادها المجاهد السيد محمد سعيد الحبوبي، وينشط الشاعر في حمل رسائل القائد وتوجيهاته الى مناطق الفرات الاوسط وقبائلها، لكن الانكليز يجتاحون البصرة ويهزمون كتائب الجهاد الشعبي بعد معركة طاحنة، ويموت القائد المجاهد في الطريق[٢٨].

---

(٢٦) من حديث شخصي مع السيدة امل الشرقي (ابنة الشاعر) اجري ببغداد في ١٩٧٢/١/١٥ وقد اذنت بنشره .

(٢٧) انظر شعراء الغربي – علي الخاقاني ج ٧ ص ٣ . وانظر رأي الشاعر بالشيخ الخراساني (الاحلام) للشرقي ص ٨٢ . وبشأن الشيخ كاظم الخراساني انظر (اعلام اليقظة الفكرية في العراق) مير بصري – ج ١ ص ١٧ – ١٨ .

(٢٨) انظر ذكريات الشاعر عن هذه الفترة كتابه (الاحلام) ص ٩٧ – ٩٩ .

ويبتعد الشاعر عن الاحداث قليلا متنقلا ما بين ريف (المنتفك) صيف والنجف شتاء، حتى اذا ما ابتدأ الاعداد السري لثورة العراق الكبرى في مناطق الفرات الاوسط كان موقف الشاعر اقرب الى التردد منه الى الحماس والاندفاع. فلقد فشلت ثورة الحجاز التي قادها الحسين بن علي سنة ١٩١٦. وكان هوى الشاعر معها، ثم تبعتها ثورة ١٩١٩ في مصر، فلا يزيده ذلك الا احساسا بالمرارة، فيتجه تفكيره الى أن تكون الثورة ليست في العراق فحسب. وانما ثورة عربية تمتد في كل مكان ضد الاحتلال[٢٩].

لكن آماله تظل مع الثورة وشبابها، يشارك في الدعوة السرية في مناطق الفرات وما حولها، لكنه لا يشترك في احداثها، حتى اذا ما انتكست وفشلت راح للشعر يصور احزانه ويصور آماله المنهارة في رؤية ذاتية جديدة على الشعر العراقي تحملها قصيدته (الربيع المضرج أو ذكرى الثورة)[٣٠]، لا نقرأ فيها غير صور الطبيعة وعلاقة الألوان بالاحداث والثورة والربيع:

الـورد ألــــوان فقـــل لرياضنا	لا تنبتــــي الا بأحمــــر قان
ذكرى الشباب وهل يجدد ذكرهم	للـــروض غـــير شقائـــق النعمان
رقـــدوا واعــــلام البــــلاد تلفهم	كالـــورد في الاكمــــام لا الاكفان

ولعل هذه الاحداث العامة واضطرابها وسرعة تتابعها لم تختص بالشرقي وحده تلقي عليه ظلالها اذ أحس معه جيل كامل من المثقفين العراقيين ممن تطلعوا للتجديد والحرية، لكن احساس الشاعر يظل عادة اكثر عمقا واشد توترا واحسن تنظيما، وها هو يقدم ديوانه (عواطف وعواصف) قائلا «.. ان هذا الديوان يكاد يكون مثل اسمه ديوانا للجيل الذي عشت فيه، متسما بظواهر حياته... وما يتصل بها من آلام وآمال وطوارىء واحداث وهزاهز وحروب وانقلابات اجتماعية وتيارات فكرية..»[٣١].

ولقد تركت هذه الاحداث العامة أثرها في نفس الشاعر الشاب، فاذا هو يحس باليأس وقد وجد المحتلين ينتصرون ويحكمون العراق، فاذا بآمال الحرية تنهار فينفض يده عن العمل السياسي مبتعدا عن الحياة العامة وتطورها، مختلفا «مع كثير ممن لم تكن لهم عقيدة سياسية ثابتة نافعة»[٣٢] مستجيبا لالحاح والدته بالاستقرار والخلود لحياة الدعة والزوجية. وتعد فتاته لليوم

(٢٩) الشعر العراقي الحديث ـ يوسف عز الدين بغداد ١٩٦٠ ص ١٦٥ . وانظر مشاركة الشاعر وعمله ووصفه لاحوال الثورة ومواقعها وبعض قادتها واسرارها (الاحلام) ١٠٦ وما بعدها .

(٣٠) عواطف وعواصف ٢٢٥ .

(٣١) المصدر السابق . المقدمة ٥ ـ ٦ .

(٣٢) علي الشرقي ـ صبري الزبيدي . جريدة الهاتف العدد ٣٨٧ . آب ١٩٤٥ .

السعيد، فاذا بالقدر يفاجئه بضربة تهز كيانه هزا، فقد ماتت العروس ليلة الزفاف. يصف الشاعر تلك الفاجعة المؤثرة بعد سنوات طويلة فيقول «... وبينا أنا حالم، واذا بي أحس بجفلة أدهشت الجميع، فعم الفتور وانكسر الفرح، وشاعت وشوشة في الزوايا، وعندما فتشت عن الطارق برعشة ووجل افاجأ بالخبر الاسود الذي فررت فيه بآمالي الى الكذب. لقد كسفت الشمس وفتك القدر القاسي وفوجئت العروس بسكتة قلبية فماتت.. لا، لا إني أحسبها نامت وما ماتت..»[٣٣].

وهكذا جاءت قصيدته (شمعة العرس) لتصور هذه التجربة الخاصة، ولتكشف عن عمق جديد في تجارب الشاعر، ولتطلق غنائيته وعواطفه وآلامه. ويختار هذه المرة (الشمعة) ليحاورها ويبثها احزانه، وهي الممثلة لرمز القدر والضياء والأمل والفرح، فاذا بالشاعر يحول هذه الرموز الايجابية الى مناقضاتها السلبية:

شمعة العرس ما اجـدت التأسي	أنـت مشبوبـة ويطفـأ عرسي
انـت مثلي مشعولـة القلـب لكن	من سناك المشؤوم ظلمـة نفسي
يا رعـى اللـه للزفـاف شموعا	يتهافتـن حول نعش ورمس
عاكست حظهـا الليـالي فذابت	خجـلا ترسل الدمـوع بهمس
هكذا ذاب باحتـراق فؤادي	هـكذا سورة الدمـوع برأسي
جلـوة ام مناحـة لنجوم	يتناثـرن بـين سعـد ونحس
كان حدسي تذكر الاماني شموعا	والليـالي خيبـن ظنـي وحدسي

. . . .

ابدلوهـا عن المنصة نعشا	هـو عقبـى لكـل عرش وكرسي
وتـرى نعشهـا كباقـة ورد	تتعاطـى الاكف فيـه بخلس
رقدت رقدة النديم بجنب الكأس	في ساعة ارتياح وأنس
وبحضن الربيـع اغفـت وماتت	ميتـة الـورد في ذبـول ويبس
رفرفـت حولهـا البلابـل خرسا	وبكاهـا نزع الحلى بجرس

... القصيدة[٣٤].

ومن أبرز ما نلاحظه ان القصيدة بمجموعها تصلنا من خلال نغمة الشاعر الذاتية الواضحة، واذا بالشاعر ينجح في خلق الجو النفسي الذكي

(٣٣) الاحلام ١٢٤ .

(٣٤) عواطف وعواصف ١٩٤

الدلالة. ولا نظن ان نجاح الشاعر جاء من اختياره لا لفاظ ذات دلالات موحية وسعت من طبيعة العمل الشعري ذاته، وانما نفترض ان عمق التجربة وصدقها وغناها، قد دفعت هذه الالفاظ ذاتها لتختار لحظة ميلاد القصيدة، ولا نعني بالدلالة اللغوية ما يلائم الموقف الغنائي في الشعر من استخدام ضمائر المتكلم، فذلك امر واضح بل لعل الشاعر اكسب القصيدة شيئا من الحركة والتغاير حينما استخدم ضمائر المخاطب أيضا، فاذا بالنداءات المتكررة للشمعة مرة، وللحبيبة المسجاة مرة أخرى تحدث نوعا من انواع التأثير الدرامي الخفي. والذي نعنيه ان التجربة الغنية التعقيد في العمل الادبي كثيرا ما تقرر الطريقة التي تنبر بها الكلمات وتدفع الشاعر الى الضغط على موسيقى وايقاعات حروف معينة بالذات، تتدافع في مخيلة الشاعر لتشكل المفردات المعبرة عن الواقع النفسي له من خلال معاناته التجربة. وبمعنى آخر فان (الحوافز) تقر في كثير من الاحيان «نوعا من الموازاة ما بين السمات الاسلوبية وعناصر المضمون»[٣٥].

فلقد ترددت بشكل واضح في قصيدة الشرقي ثلاثة حروف بارزة تداعت منها وتشكلت لتدافعها مجموعة من المفردات القريبة من حوافزها. فلقد ولد حرف (الشين) الكلمات التالية: شمعة ــ نعش ــ المشؤوم ــ مشبوبة ــ خشعة ــ شباب ــ دهشة ــ عرش ــ مشعولة.

وقد ولد حرف (السين وهو الروي) هذه الكلمات: عرس ــ رمس ــ نحس ــ يأس ــ خلس ــ كأس ــ نفس ــ همس ــ سنا ــ حدس ــ خرس ــ يبس ــ اسف ــ تمسي ــ التناسي ــ قدس ــ سورة ــ ستور ــ سعد ــ غرس.

وتكرر حرف (الراء) ليفجر هذه الالفاظ: احتراق ــ تناثر ــ رجاء ــ ارتباك ــ تكدر ــ ورد ــ رقاد ــ الربيع ــ رفرفت ــ الترب ــ مواراة.

وقد انهى الشاعر قصيدته بهذا البيت:

حزن واد وارى شبابـــك الا   ينبت الورد فيــه من كل جنس

فاذا هو يلخص الموقف النفسي في هذه الكلمات (حزن ــ شبابك ــ الورد ــ جنس) من خلال حافزين تجريديين بين متناقضين تماما هما (الشرور) و(السرور).

---

(٣٥) نظرية الأدب ــ ويليك، وارين ص ٢٣٥. وانظر بخصوص علاقة التجربة بنبر الكلمات:

H. Coombes, Literature and Criticism, London. 1971 P. 17.

اما الدلالة اللغوية الثانية التي نلحظها، فهي استخدام الشاعر صيغة الافعال الرباعية بكثرة بدل صيغ الثلاثي. ولا شك في أن الاوزان الراعية ذات المقاطع الطويلة توحي عادة بمعاني الوقع والرنة، وحتى صيغة الثلاثي قلما تركها دون زيادة بألف أو تاء أو تضعيف لتنسجم مع هذا الايقاع الحزين البطيء المتد «اجدت ـ يطفأ ـ يتهافتن ـ عاكست ـ ترسل ـ يتناثرن ـ خيبن ـ تلاشى ـ تطالعن ـ تتبارى ـ تكدرت ـ فوجئـت ـ تبـاكين ـ ابدلوها ـ تتعاطى ـ اغفت ـ رفرفت ـ تعطلن ـ ينبت ـ وارى ـ يخرج».

لكن ذلك لا يعني بطبيعة الحال ان الشرقي قد استخدم مدلولات وتراكيب في اللغة جديدة تماما، فلعله ما يزال يردد بعض استعمالات اللغة التقليدية أمثال (يا رعى الله ـ تتعاطى الاكف ـ هو عقبى ـ ذابت خجلا ـ جلوة أم مناحة ـ نزع الحلى...). على أن القارىء لا بد ان يلتفت الى هاتين اللوحتين اللتين حرص الشاعر على رسمهما وترتيبهما ترتيبا نفسيا. تنبع صور اللوحة الاولى ـ على بساطتها ـ من هذا التناظر والحوار اللذين اقامهما بين (فؤاده) المحترق و(الشمعة) المشبوبة بعد أن أضفى عليها شيئا من الطابع التشخيصي فضلا عن مدلولاتها الرمزية كالنور والضياء والفرح. لكن الشمعة وقد (عاكست حظها الليالي) لا لتضيء وتفرح، وانما لتذوب حزنا ودموعا. وهكذا يقدم الشاعر مفاتيح هذه اللوحة من أن (الأماني) ما هي الا الشموع التي بدأت تحترق في بكاء وحزن صامتين وليس كما يتصورها الآخرون ويدل عليها مظهرها الخارجي.

أما اللوحة الثانية فقد رسمها لتصور تقدم الشاعر نحو مراحل الفاجعة الاخيرة، ولكنه تقدم هادىء وعميق في بساطة ملفتة للنظر عندما يجمع بين (الاغفاءة) و (الموت) في احضان الربيع والطبيعة. ولنجد بعد ذلك، ما تركه الموت من جهة، وتقاليد الاسرة النجفية من جهة أخرى، فاذا بالحبيبة لا يشار لها بغير ضمائر الغائبة مما اكسبها طابع الغموض والفقد، بعد ان استخدم الشاعر هذا العنصر لربط اللوحتين ولحمهما فاذا كانت اللوحة الاولى قد انتهت بهذا البيت:

كان حدسي تذكو الاماني شموعا والليـالي خيبـن ظنـي وحدسي

عاد في اللوحة الثانية ليجمع (الاماني) بـ(الشموع) بـ(ضمير الغائبة):

ابدلوها عن المنصة نعشا .....

(٥)

وهكذا استكملت الاحداث والصدمات تجارب الشاعر واثرتها، لتدفعه الى حالة (الانطواء) وهو في ريعان الشباب. فاذا (البلبل) السجين الذي وجدناه عام ١٩١٠ يحاول الانطلاق والفرار، عاد مرة أخرى في العشرينيات ليملأ ديوان الشاعر حوارا وحزنا، ولم تعد (النجف) هي وحدها سجنه، فقد توسعت لتشمل العراق و (الحياة كلها):

أيها البلبل المعلق في السجن سلام وهكذا لي روح
ان تكن ذكرياتك الورد والاطيار فذكرياتي جروح
كل يوم يلوح فجر لعينيك فهلا يوما لعيني يلوح
اصريح وكل دنياك رمز ومتى صادف النجاح الصريح[٣٦]

لقد علمت الحياة الشاعر ان يبعد عن دنيا الآخرين الواضحة المشرقة، فلم يجد في صراحة الآمال والأقوال ما يدفع عنه غائلة الايام، فليردد ألحانه اذن دون كشف:

أيها البلبل المعلق في السجن سلام هاك الحديث وهات
في طوايا نفوسنا مبهمات لم تعبر عنها سوى النغمات
لا تسلني كشفا عن اللحن في القول فاني حجبته عن ذاتي[٣٧]

وهكذا ينتهي (الشاعر ـ البلبل) الى النتيجة الحتمية، فاذا (الشك) راحته و(اليقين) يغدو (عذابا منغصا):

انني قد غدوت انعم بالشك لأني منغص باليقين[٣٨]

لقد اضطربت دنيا الشاعر وفاضت احزان قلبه وآن الاعتراف الأخير بـ(الجبر) نظاما لهذا العالم، اليست تلك النكبات من صنع القدر؟ اما الآمال فليست سوى عالم من المثل (UTOPIA)، ودنيا من الاوهام:

أيها البلبل المعلق في السجن هل في الحياة سلام
انظام وللطيور سجون وانسجام وفي القصور سوام

---

(٣٦) عواطف وعواصف ٨ .
(٣٧) عواطف وعواصف ٨ .
(٣٨) عواطف وعواصف ٩ .

ان دنيا اغرت رفاقي طوبيات تصوغها الاحلام
ألمس الجبر في النظام ودنيا الورد من دون جبر نظام[39]

واذا كان الشاعر قد وصل الى حدود اليقين من أن هذا (الواقع) ليس سوى (يوطوبيات) وانتهى الى (لمس) الجبر في نظام العالم، فعلام اذن التفكير في المصير ما دامت مصائرنا هي أيضا رهن كل القدر؟ الم تتخطف هذه الكف (وردة) الشاعر النضرة من قبل:

ايها البلبل المعلق في السجن سلام بحسرة وزفير
طيب هذي الدنيا قليل لأن الورد يجتازها بعمر قصير
بلبلي ان يكن مصيرك هذا فعلام اهتمامنا بالمصير[40]

ويستمر تصاعد الخط النفسي في هذه الصور من الحوار المفعم بالحيرة والشكوك والتساؤل والاحزان، تدور في مائتين وثمانية وعشرين رباعية لتحتل نصف ديوان الشاعر. واذا بهذا (البلبل) تتكرر صورته ويجيء تشخيصه لرمز متغير يقصد اليه الشاعر قصدا. فهو في القسم الأول (سجين) يدور الحوار معه على ثلاثة محاور أساسيه: البلبل ـ قلب الشاعر ـ الروض. لكن هذه المحاور ليست سوى مرتكزات تنطلق منها عواطف الشاعر، وكثيرا ما تتبادل المراكز والمواقف، بل تتسع لتشمل معاني اوسع مما تعنيه، فاذا (البلبل) هو (قلب الشاعر) في كثير من الاحيان:

قفص انت فيه قد هتك الستر فهذي روحي وذا سجن روحي
قبعت في قرارة السجن حيرى بعد تحليقها وبعد الطموح[41]

واذا الروض يتسع ليشمل (الوطن المحتل) بأسره:

لا يضيرنك ان غدوت اسيرا كم طليق يكابد التنكيدا
قفص من جريدة النخل خير من رياض عن طيرها لن تذودا[42]

....

بلبلي اين روضنا؟ انت ادرى انني تائه وانت الدليل[43]

....

(٣٩) عواطف وعواصف ١٤ .

(٤٠) عواطف وعواصف ١٤ .

(٤١) عواطف وعواصف ١١ .

(٤٢) عواطف وعواصف ١٢ .

(٤٣) عواطف وعواصف ٣١ .

بلبلي قد اسرت مثلك لكن زادنـي (لا ابتليـت) لؤم الآسر
سل بلادا تشاهد الظلم مكشوفا لماذا تدثـرت بالستائر[44]

أما (الورد) بأنواعه فكثيراً ما يتسع ليشمل (الحبيبة) المفقودة:

ايهـا البلبـل المعلـق في السجن سلام منه شظايا فؤادي
في ظلال الـوادي يرف شقيق فحنينـي الى ظلال الوادي
ويحضن الربيـع في قبـة الورد يناغـي الصبـاح شاد وشاد
وكلانـا نروح في قبضة الصياد، شلـت يد الصياد[45]

على أن هذا البلبل كثيرا ما يشارك الشاعر حواره الممتد في احوال الناس ومثلهم المنهارة وقيمهم المضطربة، في شكوى دائمة من الحياة[46]، وخيبة أمل عريضة في (العدل)[47]، و(الرجال الأفاضل)[48]، و(فقدان الحقيقة)[49]، و(سخرية الاقدار)[50]، و(غرور الانسان)[51]، و(تقييد الحرية)[52]، و(وحشية الانسان)[53] و(حب العزلة)[54]، و(غموض الحياة)[55].

وفي المجموعة الثانية من الرباعيات التي سماها (مع البلبل الطليق) لم تتغير هذه المحاور تغيرا يذكر، الا بمقدار ما تكشف عن ظمأ الشاعر وبلبله الى الهرب نحو عالم الطبيعة، فقد بات التوتر شديدا ما بين (واقع) الشاعر و(مثاله) حتى بلغ حدود الاستقطاب، وكأن هذا الشوق لعالم الغابة والزهور والسكون يحقق للشاعر (بعدا) نفسيا يزاول فيه تحقيق الحلم:

معـي يا بلبـل الروض الى العزلـة في الغابه
سئمنـا النصب المضني وكـل النـاس نصابه[56]

---

(٤٤) عواطف وعواصف ١٤ .

(٤٥) عواطف وعواصف ١٩ .
(٤٦) المصدر نفسه ١٨ .
(٤٧) المصدر نفسه ٢١ .
(٤٨) المصدر نفسه ٢١ .
(٤٩) المصدر نفسه ٢٥ .
(٥٠) المصدر نفسه ٢٧ .
(٥١) المصدر نفسه ٣١ .
(٥٢) المصدر نفسه ٢٩ .
(٥٣) المصدر نفسه ٤١ .
(٥٤) المصدر نفسه ٣٧ .
(٥٥) المصدر نفسه ٣٧ .
(٥٦) المصدر نفسه ٤٦ .

معـــي يا بلبـــل الروض نقبـــل نسمـــة الصبح
معـــي نسأل بالشدو عن البلسم في الجرح[57]

معـــي يا بلبـــل الروض الى شم الرياحين
وعلـــق قفـــص السجـــن بـــأشواك البساتين
أبـــت روح من اللطف بـــأن تركس في الطين
تركت البحـــث والباحث في رحلـــة تكويني[58]

ان الوصول الى حالة (الانسجام) مع هذا الواقع بتحقيق المثل والاحلام بات أمرا مستحيلا لذا يفضل الشاعر ان يدعو بلبله الى عالم ضبابي الرؤى، مجهول الملامح:

معـــي يا بلبـــل الروض الى حانـــة اشباح
عسى ان يكشف السكران مـــا يحجبـــه الصاحي
غمـــوض سره استعصى ولا شبهـــة ايضاح
فخـــير ان نبيـــع البحث في شمـــة قداح[59]

وينتهي الشاعر، بعد أن تكشف (فساد) الواقع وكثرت (قيوده) وزاد (قبحه)، الى اعلان ضيقه بالحياة الانسانية، متمنيا لو ان الخليقة لم تبعث ثانية بعد الطوفان:

معـــي يا بلبـــل الروض مـــن لوح الى لوح
ويـــح للـــورد ان الورد مأمـــون على البوح
وددت الفلك لم ينج ولـــم يسلـــم على نوح
وتبقـــى الارض للنبت مـــن القيصوم والشيح[60]

ولن نجد جديدا في تطور الخط النفسي عند الشاعر في القسم الثالث الذي سماه (صور ونوازع)، عدا ما نلحظه من اشتداد تعلقه بالطبيعة وانسجام تام معها، حتى لتصبح، وقد توحد معها، دينه وعقيدته:

---

(٥٧) المصدر نفسه ٤٦ .
(٥٨) المصدر نفسه ٤٦ .

(٥٩) عواطف وعواصف ص ٤٤
(٦٠) المصدر نفسه ٤٧ .

انا والطير والناي اقاليم الأناشيد
نغني الدير فليله بتثليث وتوحيد[٦١]

لكن فكرة (الموت) سرعان ما تقلقه وتؤرقه وهو في حالة الانسجام والتوحد، فاذا هو يصور رحلته في الحياة في هذه اللوحة الجميلة:

أنـــا في البحـــر والمغيث — على الساحل هيهات يعبر صوتي
جسدي قارب وقلبـــي شراع — وحياتـــي حبـل وصوتـــي نوتي
اركبونـــي يوم الـــولادة بحرا — سأرى ساحـــلا له يوم موتي[٦٢]

(٦)

لا نريد ان نقف الآن عند صور الشاعر وحرفيته وما نجده فيها من آثار اجتماع النزعتين، وتمثل حالة التوتر بين الشكل والمضمون لا سيما وان في هذه الرؤية شيئا من الجدة في ساحة الشعر في العراق، حتى ليمكننا القول بأن الكون، فيها قد بدأ ينحني نحو الداخل، وبدأ الشاعر يعبر عن مشاعره الذاتية ورؤيته الخاصة. ولكننا نريد الوقوف وقفتين قصيرتين عند ظاهرتين واضحتين تثيران التساؤل والاهتمام:

الأولى ـ (أصول) هذا البلبل وصوره التي رافقت الشاعر طوال حياته المتمثلة في الرباعيات احسن تمثيل. ومن اين جاء؟ وكيف استقر في مخيلة الشاعر وتركز حتى غدا ما يشبه (الرمز المتكرر) الذي يذكرنا ـ مع الفارق ـ ما قاله «وليم بتلر بيتس» عن شعر شلي وصوره (صور الكهوف والبروج) التي كررها حتى صارت (رمزا) متكررا، يستخدمه الشاعر بمزيد من التعمد لغرض رمزي.[٦٣]

ان هذا (البلبل) ليس عربي الشكل أو الجذور، ولم نجد صورته أو (تشخيصه) فيما ألفه الشاعر القديم. وهو يختلف عن تلك (الحمامة) أو (المطوقة) التي نراها في قصيدة الشاعر العربي، فهي تجيء عادة في صورة وصفية ثابتة، سرعان ما ينحرف الشاعر عنها الى احزانه ومشكلته الخاصة بعد ان يثبتها مع مكونات الطبيعة التي يرصد جزئياتها من الخارج، بل كثيرا ما نجدها منفصلة عن موقف الشاعر النفسي الا بمقدار المشابهة والتمثيل ليس

---

(٦١) المصدر نفسه ٥٢ .
(٦٢) المصدر نفسه ٥٥ .

(٦٣) نظرية الادب ـ ويليك ، وارين ٢٤٤ .

غير. كقول مجنون بني عامر:

لقد هتفت في جنح ليل حمامة على فنن تدعو واني لنائم
فقلت اعتذارا عند ذاك وانني لنفسي فيما قد رأيت للائم
االزعم اني عاشق ذو صبابة بليلى ولا ابكي وتبكي الحمائم
كذبت وبيت الله لو كنت عاشقا لما سبقتني بالبكاء الحمائم[٦٤]

وصورة (الحمامة) عند الشاعر العربي هي في العادة (المؤثر) الذي يفجر طاقة الشاعر واحزانه. يقول شقيق بن سليك الاسدي:

ولم أبك حتى هيجتني حمامة تعين الحمام الورق فاستخرجت وجدي[٦٥]

أو كقول الآخر:

دعاني الهوى والشوق لما ترنمت على الايك ما بين الغصون طروب[٦٦]

والأمثلة كثيرة في الشعر العربي، ولعل أبا فراس الحمداني في لاميته الشهيرة (اقول وقد ناحت) من أكثر الشعراء تجويدا في هذا المجال[٦٧]. ولعل سبب هذا التجويد راجع الى محاولة الشاعر الخروج على تلك العلاقة التقليدية التي ألفها الشاعر العربي، ومحاولته اشراك الحمامة في موقفه النفسي بدرجة أكبر، وبصورة أكثر تشخصياً وعاطفة حين يقول (ايفرح مسجون وتبكي طليقة...) أو يقول (تعالي اقاسمك الهموم تعالي...) أو في قوله:

اقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا لو تعلمين بحالي

لكن هذه القصيدة تظل تجربة منفردة في الشعر العربي لا تتكرر.

والهام في الأمر أن الشاعر لا يخلع على هذه الحمامة احزانه وأشواقه ومشاعره فلا يشخصها ذلك التشخيص الذي يجيده الشاعر الرومانسي الاوربي. وفضلا عن ذلك فان صورة (البلبل) بكاملها ليس لها أصول في الشعر العربي كما نعرف. ربما نجده يناجي (الغراب) أو (البعير) أو (الناقة) أو (أثلات القاع) أو (النخيل) أو (الجبل)[٦٨] لكن مناجاته للبلبل تظل مفقودة.

---

(٦٤) ديوان مجنون ليلى – جمع وتحقيق عبد الستار فراج ، دار مصر للطباعة . ص ٢٣٨ .
(٦٥) النصف الاول من كتاب الزهرة – ابو بكر الاصفهاني – نشره الدكتور ليوس نيكل البوهيمي . مطبعة الآباء اليسوعيين ١٩٣٢ ص ٢٣٩ .
(٦٦) المصدر السابق ٢٤٤ .
(٦٧) للاستزادة انظر المصدر السابق – الباب الثالث والثلاثون (في نوح الحمام انس للمفرد المستهام) ص ٢٣٩ – ٢٥٨ .
(٦٨) انظر امثلة من ذلك المصدر السابق ٢٢٦ ، ٢٧٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٥ ، ٢١٣ ، ٢٣٠ .

فاذا لم تكن صورة هذا البلبل وجذوره في شعر الشرقي عربية، فهل أخذها من شعر الرومانسيين الأوربيين، ولا سيما وأن خليل مطران قد تأثر بها في قصيدته (الى عصفورة مغتربة)[٦٩]، ومن بعده العقاد في ديوانه (هدية الكروان)؟[٧٠]

أما الشعراء الرومانسيون، والانكليز منهم خاصة، فقد استخدموا صورة (البلبل) كثيرا، واشتهرت لهم نماذج منها شهرة كبيرة، فقد كتب كولردج قصيدتين عن (العندليب)، الأولى عام ١٧٩٥ بعنوان The nightingale [٧١] والثانية عام ١٧٩٨ بعنوان The nightingale-aconversation poem [٧٢]، وهي الأكبر شهرة وأهمية عند النقاد، كما أن لجون كيتس قصيدة اسمها (انشودة للهزار) Ode to Anightingale [٧٣]، أما ورد زورث فقد كتب قصيدة عن طير ليلي يشبه الهزار اسمه الوقواق The Cuckoo [٧٤] وقصيدة شلي انشودة القبرة Skylark Ode مشهورة معروفة[٧٥]. والهام في رؤية الشاعر الرومانسي لهذا الطير أنه قد استخدمه استخداما فنيا في غاية البراعة والتأثير في قارئه. فهذه الطيور لم تكن في قصائد الشعراء الا رموزا في مظاهرها المتعددة لحياة الانسان وأحاسيس الشاعر، بل هي جزء من هذا (الجمال) الكلي الذي يتصف به (عالم المثل) عندهم. وفضلا عن ذلك فانهم لم يستخدموها من أجل تشخيصها فحسب، وانما من أجل وضعها (وسيطا) لنقل المحاورة ولتجسيد العواطف وتوسيع افق القصيدة وانتقالها عبر ازمان متعددة من أجل ابراز التوحد التام مع الطبيعة الأم.

---

(٦٩) ديوان الخليل ج ٢ ص ٢١ وعنوانها في الديوان « من غريب الى عصفورة مغتربة » . وللخليل قصيدة ثانية بعنوان (العصفور) ج ١ ص ١٠١ .

(٧٠) انظر سبب تسمية ديوانه هذا في المقدمة والتذييل اللذين كتبهما العقاد لديوان (هدية الكروان) مطبعة الهلال ١٩٣٣ ص ٧ ، ١٥٥ . وانظر اشاراته للكروان ، والبلبل الفارسي والاوربي » وقد اعترف العقاد باطلاعه وتأثره بقبرة (شلي) وقصيدة توماس هاردي عن هذه القبرة . وانظر قصيدة العقاد (قبرة شلي) ومقدمتها النثرية في ديوانه (وحي الاربعين) مطبعة مصر ١٩٣٣ ص ٣٤ .

(٧١) Goleridge, Select Poetry and prose- edited by : stephen potter, London 1950. P. 270.

(٧٢) The Protable Coleridge, edited, and with an introduction by : I.A. Richards. New Yourk, 1950..PP : 144-148.

وانظر تقييم ريتشارد لهذه القصيدة في المقدمة : PP : 35-37.

(٧٣) The Golden Treasury, London, 1948. ed. 1962 PP : 248-250.

(٧٤) انظر تحليلا جيدا لها في : H. Coombes, Literature and oriticism. P. 46.

(٧٥) ibid. PP : 46-47.

وعلى الرغم من اعتقادنا بعدم جدوى ترجمة الشعر الغنائي بسبب استحالة نقل حرفية الشاعر وأساليبه، فان (مغامرتنا) لترجمة بعض ابيات قصيدة كولردج، هي من أجل توضيح الفكرة فحسب. يقول كولردج مخاطبا الهزار، في قصيدته الحوارية:

ليس بمقدور اليوم الغارق، ولا بقاياه
ان يميزا الغروب، ولا حتى خيط الضوء الرفيع الممتد بكآبة
ولا الألـوان الغريبة المرتجفة
تعال، سوف نرتاح على هذا الجسر المطحلب
انت ترى لمعان المجرى تحت
على سريره الناعم الخضرة، الكل ساكن
ليل منعش على الرغم من ان النجوم خافتة
ومع ذلك، دعنا نفكر في زخات المطر الربيعية
التي تفرح الارض الخضراء، وسوف نجد
السرور في خفوت النجوم ونصغي
الهزار يبدأ أغنيته
«الطير الحزين والموسيقى الى أبعد الحدود»
طير حزين؟ آه ! انها لفكرة تافهة
ليس هناك في الطبيعة شيء حزين
ولكن في ليلة ما، كان هناك رجل متجول، ممزق القلب..

. . . .

ومن الواضح ان كولردج لا يريد ان يصف هذا البلبل، أو ينسخه، أو يتعامل معه باعتباره (موضوعا) في الطبيعة، لأن ذلك ـ كما يقول هو ـ معناه أن يضع الفنان في موضع المنافسة غير المجدية مع الطبيعة[٧٦]، وانما يريد من الفنان «ان يعرف جيد المعرفة الجوهر، أو الطبيعة الخلاقة، وهذا يفترض وجود رابطة بين الطبيعة بمعناها الأسمى وروح الانسان»[٧٧]. وكما قال تاييك الألماني TIEK «ليس هذه النباتات ولا هذه الجبال التي ارغب في استنساخها، وانما هي روحي ومزاجي الذي يحكمني في هذه اللحظة تماما»[٧٨]. واذا كان ورد زورث قد اتخذ من طير الوقواق «مناسبة لصنع

(٧٦) M.H. Abrams, The Mirror and the lamp. P. 329.
(٧٧) ibid, P. 329.
(٧٨) ibid. P. 50.

الخيالات الجميلة، وليكشف من خلالها عن خياله الغريب»[٧٩]، فان كيتس عندما سمع الهزار في (هاميستيد)«قد اتخذه كشفا لتجربته الفنية المعقدة وانعكاسا لترابط الخيال وتشابكه، ولم يكن صوت أغنية الطير هو الذي ابهجه فحسب، وانما عالم كامل من الفكر والخيال، جاءه مقتحما مسرعا في تلك اللحظة»[٨٠].

اما كيتس فقد نجح في ان يلائم بين هدفين، ملاءمة ممتازة وفي آن واحد. عندما خاطب (النايتنج كيل) الذي اوحى له بالقصيدة، فلقد خاطب الفرد ثم تجاوزه الى طير مثالي، فكان الاخير بمثابة رمز للحن غير محدود زمانا ومكانا. وبهذه الطريقة (طريقة تداخل الاشياء) جاءت الاهمية الكبرى لما يفعله الشاعر الرومانسي حين يرتبط بعالم غير مرئي، ولكنه موجود بوضوح، لانه يعرض في قضية حقيقية مفردة[٨١]، ويمكننا أن نفهم فكرة باورا عن (التداخل) في شعر الرومانسيين، وفي قصيدة كيتس بالذات حين نطالع مقطعها الاخير، وقد خاطب هزاره في (تداخل) صوفي:

بعيدا بعيدا، لأني سأطير اليك
ليس محمولا على عربة يقودها باخوس والأصدقاء
ولكن على اجنحة الشعر الخفية
بالرغم من خمول الفكر الذي يعرقل ويربك
سأكون آنذاك معك، والمركب هو الليل

وهكذا استطاعت اغنية كيتس «بملاءمة تامة وروعة ان تدور حول غناء بلبله الاغريقي الاسطورة، والاغنية البروفنسالية، وحول كل الصور الساحرة التي تصل الى ذروتها العجيبة»[٨٢]. بينما جاءت انشودة شلي لقبرة تعبيرا حيا عن فلسفته «في عشق الطبيعة والحلول فيها (**Pantheism** .) اذ امتد هذا الحب الى كل مخلوق من خلال الاعتقاد بوجود الله في كل شيء، في الحياة وفي المواد»[٨٣].

---

(٧٩) **H. Coombes, Literature and criticism. P. 47.**
(٨٠) **Lascelles Abercrombe, Poetry : its music and meaning PP : 58-59 .**
(٨١) **M. Bowra, the Romantic Imagination. P. 291.**

(٨٢) **Lascelles Abercrombie, Poetry. P. 59.**
(٨٣) مقدمة في الادب الانكليزي ـ جون ملجان ودافن . ترجمة فاضل عبود ١٥٩ ـ ١٦٠ .

ولا نريد التفصيل في صورة الطير واستخداماته في قصيدة الشاعر الاوربي الرومانسي وغير الرومانسي، ولعل ما اثارته قصيدة شكسبير المشهورة (العنقاء واليمام) The phoeinx and the Turtle من مناقشات طويلة بين النقاد حتى وقت متأخر[٨٤]، وبخاصة في حديثهم عن رموزها المسيحية والقروسطية، واستخدام الشاعر لرموز (العنقاء) و(اليمام) و(الشجرة العربية الفريدة) التي هي (النخلة)، في شكل غامض واسلوب درامي مثير، مما تؤكد أصالة الشاعر الاوربي في استخدام هذا الطير نتيجة توفره في موروثه الشعري ولأجيال عديدة.

ولعلنا، بعد هذه الاشارات السريعة لا نحتاج الى تأكيد الحقيقة الظاهرة من أن (بلبل) الشرقي لم يكن منقولا عن صورته في الشعر الاوربي، لا تقليدا ولا تأثرا. ليس بسبب جهل الشاعر العراقي لاية لغة أوربية، أو لأن العقاد ومطران قد اساءا فهم صورة البلبل واساءا استخدامه في شعرهما، اذا افترضنا أن الشرقي قد تأثر بهما فحسب، وانما بسبب ما نجده من هذا الاختلاف الشديد في التعامل مع هذا (البلبل) من جهة، وهذه الدرجة من الغنى والعمق والامتداد التي نجدها في قصيدة الشاعر الأوربي وهو يستخدم هذا الطير في مجموعة من الاساليب الفنية المرتبطة بفلسفته في الفن وبموقفه من الطبيعة، من جهة أخرى.

والواقع ان بلبل الشرقي، كما اتضح لنا، فارسي الأصل، جاء نتيجة لتأثر الشاعر العراقي بما قرأه لشعراء الفرس ولا سيما حافظ الشيرازي وسعدي وجامي والفردوسي والخيام. ونحن نعلم أن الشرقي كان يتقن الفارسية اتقانا تاما، فبيئته الدينية ـ حين كان في أول صباه ـ تغص (بجماعة من ادباء الفرس)[٨٥]، جاؤوا الى المدينة المقدسة لتلقي علوم الشريعة والدين، وكان أحد أساتذة الشاعر في «تلقي مبادىء القراءة والكتابة» رجلا فارسيا[٨٦]، كما أن الشاعر كان قد سافر ثلاث مرات الى كرمنشاه ما بين عامي ١٣٢٥ هـ ١٣٢٨ هـ، أي في حدود عامي ١٩٠٦ ـ ١٩٠٩، مبعوثا من خاله عبد الحسين الجواهري لاستحصال «موارد خاصة لوقفية كان يشرف عليها»[٨٧]، كما أنه قد لازم رجلا فارسيا هو الشيخ محمد الدشتي فترة طويلة يرافقه «اكثر ساعات يوم إثر آخر»[٨٧ب].

(٨٤) انظر الفصل الذي عقده عبد الواحد لؤلؤة حول هذه القصيدة في كتابه (البحث عن معنى) ص ٢٢٩ ـ ٢٤٧ .

(٨٥) علي الشرقي ـ صبري الزبيدي . جريدة الهاتف . العدد ٣٨٧ . آب ١٩٤٥ .

(٨٦) المصدر السابق .

(٨٧) شعراء الغري ـ علي الخاقاني ج ٧ ص ٤ .

(٨٧)ب المصدر السابق والصفحة .

ولعل بيئة الشاعر الخاصة، حيث عاش وتربى في بيت خاله، تؤكد لنا سر اهتمامه بقراءات الشعر الفارسي. ولم تكن الفارسية لغة وأدبا غريبة على جو الاسرة وثقافتها، وهذا الجواهري، ابن خاله، يسافر هو أيضا الى ايران مرتين في عامي ١٩٢٤ و١٩٢٦، وقد «أخذ بطبيعتها فنظم في ذلك عدة مقطوعات»[٨٨]، سبق أن تعرضنا لآثارها في شعره. وذهب الجواهري ابعد من ذلك، بعد أن تمكن من الفارسية، فراح يترجم مقطوعات من شعر حافظ الشيرازي نشرتها الصحافة العراقية ما بين عامي ١٩٢٦ و ١٩٢٧ تحت عنوان (من كنوز الفرس)[٨٩].

وحين شب الجواهري كانت أواصر المودة بينه وبين الشرقي معقودة، جتى اذا ما اقدم على طبع ديوانه الأول (بين العاطفة والشعور) عام ١٩٢٨ كان الشرقي يقدم لديوان رفيقه وابن خاله[٩٠]، ولم يفتأ الشرقي يوجه الجواهري ويرعاه أدبيا وفكريا ولقد اكدت ابنة الشاعر الشرقي، ان والدها كان «يقرأ الادب الفارسي قراءة دقيقة ولم تكن تفارقه دواوين سعدي وحافظ والخيام»[٩١]، وقد اكد لنا الشاعر نفسه أنه كان يحفظ رباعيات الخيام بأصلها الفارسي»[٩٢]، كما اشار في احدى رباعياته الى (روض) حافظ الشيرازي و(طير) سعدي[٩٣]. فاطلاع الشاعر اذن على الشعر الفارسي دقيق ومؤكد. اما (البلبل) فقد جاء في صوره العديدة وترجيع غنائه في قصائد الشعراء الفرس، وكأنه ظاهرة ملازمة للشعر عندهم، قديمه وحديثه. وهؤلاء الشعراء «متقدموهم ومتأخروهم كثيرا ما يذكرون (البلبل) كعاشق متيم هائم بحب الورد»[٩٤] وكثيرا ما نجد صورته في رباعيات الخيام من خلال حديثه عن (الورد) و(الهزار) و(الشك) ونداءاته المتكررة للبلبل والكأس والآس والنرجس. يقول الخيام:

وليـــالـــي داود   ليســت تعـــــود
والمغنـــي ولـــى   وولى العــــــود

---

(٨٨) ديوان الجواهري ج ١ ــ وزارة الاعلام . بغداد ١٩٧٣ ص ١٦ .

(٨٩) المصدر السابق ٣٦٧ ــ ٣٧٨ .

(٩٠) ديوان الجواهري ١٩٢٨ ــ مقدمة الشرقي ص (أ ــ ل) .

(٩١) حديث شخصي ببغداد في ١٩٧٢/١/١٥ . وقد اذنت بنشره .

(٩٢) انظر الاحلام ــ للشرقي ص ١٨٤ .

(٩٣) عواطف وعواصف ص ١٨ .

(٩٤) رباعيات عمر الخيام ــ تعريب وديع البستاني ، دار المعارف بمصر . الطبعة الرابعة ١٩٦٩ ص ١٢٨ .

مع امسي واليوم ازهـــر عـــــود
فــوقــه بــلــبـــل يغنـــي لـــورد
شفـــه السقـــم من غـــرام ووجــــــد
يــا حبيبــا فــي وجنتيه اصفرار
عاشــت الخمـــر لا ذبلت اكتئابـــا[95]

فيقول الشرقي شيئا مقاربا في المعاني والصور:

معـــي يا بلبـــل الروضة من عود الى عود
ودع هذي المزامير تغنـــي عصر داود
لقـــد اقسمـــت بالكأس يمينـــا · بالعناقيد
نشدت الصحـــو في الناس فلم اظفر بمنشود[95ب]

وفكرة (عصر داود) و(لياليه) و(مزماره) تتكرر في رباعيات الشرقي متأثرة بصورها عند الخيام وحسبنا أن نشير الى هذه الشرقية:

ان هـــذا المـــزمـــار وهو قديـــم كـــل يوم يأتي بلحن جديد
صوت اسحاق مشبها صوت ابراهيم فيه واللحن من داود[96]

أما صور (الورد) و(الاغصان) و(النسيم) و(ريـــح الشمـــال) و(الشوك والعوسج) كما جاءت في رباعيات الخيام، فقد جاءت آثارها في كثير من رباعيات الشرقي، ومثلها فكرة الخيام الشهيرة وصوره عن (الاجداث) التي يكشفها حواره مع الخزاف وطلب الخيام الدائم ان يرفق بكوز الطين المصنوع من أجساد الجميلات[97]، نجدها عند الشرقي متكررة ولا سيما في قصيدته (وادي السلام)[98]، قائلا:

خليلي هجسا واختـــلاسا بخطوكم فلـــم تطـــأوا الا مراقـــد رقاد
فما الربوات البيض في ايمن الحمى وقد خشعـــت الا نضائـــد اكباد
وهل رادع للنـــاس عن كسر قلة اذا عرفوها من ضلـــوع واكباد

---

(٩٥) المصدر السابق ص ٤٨ .
(٩٥)ب عواطف وعواصف ٤٨ .
(٩٦) جريدة الفيحاء ــ بغداد ــ العدد الثاني ، شباط ١٩٢٧ .
(٩٧) انظر رباعيات الخيام ــ تعريب وديع البستاني ص ٧٤ ــ ٧٧ .
(٩٨) عواطف وعواصف ١٣٩ .

ومثلها تأملات الخيام وصوره المشهورة عن (العزلة) في الطبيعة مع الكـ
والحبيب، والبعد عن ظلم الدنيا وفساد العالم[99].

لكن ما يعنينا في هذا الصدد صورة (البلبل)، فهي كثيرة الورود في دواوين الشعراء الفرس، وغالبا ما يرتبط هذا البلبل بعلاقات شتى مع الور واشكاله. يقول سعدي الشيرازي:

«ان الوردة التي لا لون لها، ولا عطر فيها، عجبا ان يقع البلبل في حبها»[100]
وبلبل سعدي يشبه بلبل الشرقي في حركته ونشاطه في الطبيعة:

بأول نيسان اذا العـــام حامل   بواكير من نفح الى الزهر عاطر
سما لغصون الدوح في الروض بلبل   فقــام خطيبـــا فوق تلك المنابر
تصباه مطلــول من الــورد قانئ   محـــلاة اوراقـــه بالجواهر[101]

وكذلك بلبل الشرقي خطيب في الحقول وعلى الاغصان، شديد التعلق بالور والوانه[102] أما الورد، فكثيرا ما وصفه سعدي بقصر العمر:

فالـــورد عمـــره قصير الامد   وروضتي تزهو لأخـرى الأبد[103]

فيقول الشرقي:

طيب هذي الدنيا قليل لأن الورد يجتازها بعمر قصير[104].

والبلبل الفارسي لا يتحدث مع الورد فحسب، وانما يُتحدث للشاعر أيضا، كما يقول سعدي:

اتعلم ماذا قال لي امس بلبل أبا لعيش يا مغرور هل لك اخبار ؟[105]

فكذلك بلبل الشرقي:

اتعـــرف ماذا يقـــول الهزار   وما ترجمت نغمـــة الموصلي[106]:

---

(٩٩) انظر رباعيات الخيام ص ٥٢ ، ٩٧ ، ٨٢ وقارنها بتأملات الشرقي وصوره في هذا الشأن (عواطف وعواصف) ص ٣٧ ، ٤١ .

(١٠٠) سعدي الشيرازي شاعر الانسانية ـ الدكتور محمد موسى هنداوي . القاهرة ١٩٥١ ص ٣٩٣

(١٠١) كلستان (روضة الورد) سعدي الشيرازي . ترجمة محمد الفراتي . دمشق ١٩٦١ ص ١٨

(١٠٢) انظر (عواطف وعواصف) ص ٢٢ ـ ٣٥ .

(١٠٣) كلستان (روضة الورد) ص ١٩ .

(١٠٤) عواطف وعواصف ص ١٤ .

(١٠٥) كلستان (روضة الورد) ص ١١٠ .

(١٠٦) عواطف وعواصف ٢٠١ .

على أن أكثر ما تأثر به الشرقي من صور البلبل الفارسي، جاء من اشعار حافظ شيرازي التي ضمها ديوانه الضخم (اغاني شيراز)، وبالرغم مما وجدناه من تشابه في تأملات الشاعرين وشكوكهما وسخريتهما الحزينة حين يعرضان الوجود والدنيا وعلاقات الناس، الا أننا سنكتفي بالاشارة الى بعض صور بلبل حافظ وانتقالها الى قصيدة الشاعر العراقي. يقول حافظ:

- هذا القفص لا يليق بي انا الطائر الذي يغرد بأعذب الألحان
من أجل ذلك سأمضي الى روضة الرضوان.. فأنا طائر ذلك البستان
- ولم ينكشف لبصيرتي السبب الذي من أجله جئت، والى اين يكون ذهابي
فيا اسفا.. ويا ألما.. فانني غافل عن امر نفسي وحسابي
- وكيف اطوف في فضاء العالم القدسي
انا سجين في (سراي التركيب) لكياني الجسدي[107]

ولقد مرت بنا صورة البلبل في (القفص) وترددت كثيرا في شعر الشرقي، كما ترددت هذه الحواريات التي تدور بينه وبين البلبل، ويمكننا أن نضيف هذه الأبيات التي نلمح فيها آثار حافظ وصور بلبله، يقول الشرقي:

أيها البلبل المغرد في السجن سلام في طيه استغراب
سجن البلبل المغرد قصر وطليقا يعيش فيه الغراب
في نواحي هذي الحياة غموض وشكوك وحيرة وارتياب[108]

ويقول من رباعية أخرى عن الروح المسجونة في (قفص الجسد):

قفص انت فيه قد هتك الستر فهذي روحي وذا سجن روحي
قبعت في قرارة السجن حيرى بعد تحليقها وبعد الطموح[109]

ويصور حافظ علاقة البلبل بالورد في هذه الصورة التي صاغها الجواهري شعرا:

كثر الورد ولكن منع الشوك اقتطافا
عشق البلبل وردا هو والشوك تصافى
لا سلا هذا ولا ذاك عن الالف تجافى[110]

---

107) اغاني شيراز وغزليات حافظ الشيرازي - ترجمها الدكتور ابراهيم الشواربي ج ٢ . القاهرة ١٩٤٤ ص ١٩٢ .
108) عواطف وعواصف ٤١ .
109) عواطف وعواصف ص ١١ .
110) ديوان الجواهري ج ١ ط ١٩٧٣ - وزارة الاعلام ص ٣٧٦ .

فيقول الشرقي وقد نظر الى هذه الصور والمعاني، مخاطبا بلبله:

غير مجد ـ وقد أسرت ـ سؤالي بشراك أسرت أم باختصـ
شمت الشوك كم تحوم على الورد ويحظى سواك بالاقتضـ
أي فرق ما بين ورد وشوك حين تخلو الدنيا من الانصاف

وحسبنا هذه النماذج، فليس غرضنا الاستقصاء، وانما حاولنا التعرف عـ أصول هذا البلبل الذي تكررت صورته، وتردد غناؤه عشرات المرات في ديـ الشرقي. ولعل تسمية الشاعر رباعياته بـ(الشرقيات) تثير في الذهن، بعد هـ المقارنات، مفهوما غير مفهوم النسبة لاسم الشاعر، ولعلها تشير الى هذا الرو (الشرقي) الفارسي الذي استمدت منه صور الطبيعة ونغمات العشق والشكو والتمرد. وألفاظ (السكر) و(الكأس) و(الورد) و(اليقين) و (التأمل)[112].

(٧)

الثانية ـ اما القضية الثانية التي تثير الاهتمام والتساؤل في رؤية الشاعر، والتي تترتب على القضية الأولى، فهي الموقف من الطبيعة عامة. فـ كنا قد وصلنا الى تحديد تأثر الشرقي بالشعر الفارسي، وانتهينا الى أن (بلبلـ فارسي الاصل والسمات والمرائي، امكننا الآن أن نقرر أن هذا البلبل لم يكـ حقيقة موضوعية في الطبيعة فهو كما استخدمه الشاعر الفارسي اشبه بالرمـ الذي يتطلبه الشاعر الغنائي عادة في الطبيعة، ليحقق من خلاله ذلك (البعـ النفسي الذي يريحه بعد رفض (بعد) الواقع الذي يعيشه. كما أن هذا البلبل لـ يكن الا (واسطة) يستخدمها الشاعر في اغلب الاحيان لطرح افكاره وتركيز خياله وللتعبير من خلالها عن وجدانه وأحاسيسه، وكأن هذا البلبل (بؤرة تنفذ منها مشاعره بعد طول تأمل.

ولا شك في أن هذا كله مما يمكن أن نعده مختلفا كبير الاختلاف عمـ وجدنا عليه الطبيعة ومكوناتها وصورها في شعر الكلاسيين، فلقد وجدناهـ طبيعة (موصوفة) ولم تكن تمثل (بعدا) نفسيا. ومن هنا يمكننا أن نفهم سـ غياب الملامح العراقية في (طبيعة) الشرقي. ذلك أن الشاعر لم يكن يهدف الى تصويرها لقارئه، ولم يكن يعني بتسجيل ظواهرها ومرائيها ولا وصف دقائقها، بقدر ما كان يتخذها مفتاحا للرؤية في رباعياته عامة وفي معظم قصائده خاصة. ففي قصيدته (الموسم) يدور الشاعر حول المحاور الثلاثة

---

(١١١) عواطف وعواصف ص ٢٢

(١١٢) انظر هذه الصور في ديوان الشرقي ص ٢٨ ـ ٢٩ ، ٣٧ ، ٤١ ، ٤٤ .

التي تعرفنا عليها وهي (البلبل) و(الورد) و(صوت الشاعر) يقيم بينها علاقات وحوارا نحس من خلالهما بتطلعات الشاعر الخفية، لتحقيق مثاله، و (بعده) النفسي، طالبا في نهاية القصيدة المطلق والخلود:

ترمــــز للخلـــــد واسحاره اغـــرودة الطـــير واغرودتي
من ذلك الـــوادي واسراره كينونــــة الـــورد وكينونتي[113]

على أن الاهم من ذلك في رؤية الشاعر للطبيعة ما نلاحظه في هذه السمات الثلاثة المضطربة اضطرابا يصل حد التناقض. اما الأولى ففيها يبدو موقف الشاعر من الطبيعة وكأنه يعني تجربة نفسية محددة، تكتمل في الأغلب، باكتمال القصيدة او الرباعية، ولا نريد التمثيل، ففي الامثلة التي عرضناها ما يوضحها. أما السمة الثانية فنجدها في هذا الانخفاض الشديد في نبرة الشاعر الذاتية والضعف الواضح في عواطفه التي تفتقد التفجر والانطلاق، ويكادان يضيعان وسط هذه (الصور) و(المكونات) التي يقدمها الشاعر كبدائل لرغباته وآرائه وتأملاته، عن حديثه الذاتي ونغمته الغنائية.

وتتضح السمة الثالثة في أن الشاعر لا يستطيع اكمال قصيدته في رؤية ذاتية واحدة، اذ سرعان ما تقفز الى السطح بعض الظواهر الكلاسية المترسبة في وجدانه ومخيلته بسبب تربيته ودراسته وتكوينه النفسي في المدينة المحافظة. بحيث بدت هذه السمات ممثلة لحالة من التفاوت الشديد بين خيال الشاعر المتأثر بالشعر الفارسي والملون بصوره وخياله، وبين هذه المباشرة في التعبير والنثرية في العبارة وبروز نبرات الوعظ والخطابية حتى لتغدو بقعا فاقعة في موضوع القصيدة ونسيجها.

من ذلك ما نجده في جملة قصائده التي خصها للطبيعة، أو التي كانت الطبيعة محورها، كقصيدة (كومة من لآلىء ـ من خواطر ظهور الشوير في ربوع لبنان)[114]، وقصيدة (غناء الراعي)[115]، التي يتضح فيها هذا التناقض والاضطراب أشد الوضوح، يرسم الشاعر هذه اللوحة وقد اكسبها الخيال والصور والايقاع شيئا من الاثارة والجمال:

نشر السحر عندما استسمل الليل ورن الصدى وغنـــى الراعي
عرشوهـــا على الخمائـــل باهت كوة القصر زاهيـــات الرباع
ناوحتهـــا الريـــاح وانعطف النهر عليهـــا وابهجتهـــا المراعي

(113) من قصيدة (الموسم) ـ عواطف وعواصف 112 .
(114) عواطف وعواصف 143 .
(115) عواطف وعواصف 151 .

نشر البـــدر فوقهـــا شبك النور فكانـت كقبـة من شعاع
سكت النهـــر موحشا لا خرير الماء فيـــه ولا رفيـــف الشراع
في غبـــار الضيـــاع كفنـت آمالي فأدرجـــن في غبـــار الضياع

فهل واصل الشاعر تجربته النفسية في هذه الرؤية وفي هذا التخيل؟

لم يواصل الشاعر هذا الطريق، فسرعان ما ادركته تلك النزعة الخطابية والوضوح الشديد والنثرية في التعبير والمباشرة في تناول الموضوع وتجريده، فاذا بنا نقرأ بعد تلك الابيات:

ما حيـــاة الفـــلاح في كنف الغراف الا موت طويل النزاع
كجـــروح في جسم ميـــت كريم السواقـي ما بـــين تلك البقاع

ويزداد الانحدار، فاذا بالشاعر يفشل فشلا ذريعا حين يوهمنا أنه يقارن بين (كوخ الفلاح) و(قصر الاقطاعي)، فلقد انتهى دور الفن وجاء دور الاخباريات الصحفية والتقريرات الاجتماعية، لنقرأ هذا النظم البارد:

ارتقـت عندنـــا الصناعـــة حتى كـل قول وكـل فعـــل صناعي
ونبغنـــا في الاختـــراع جميعا فتأمـل في وضعنـــا الاختراعي
ولـــد النـــاس مطلقـــين ولكن قيدتهـــم سلاسل الاجتماع

والهام من الوجهة الفنية، كيفية حدوث هذا التناقض الشديد في قصيدة الشاعر الواحدة، حين نقرأ بيتا جميلا كهذا البيت:

في غبار الضياع كفنت آمالي فأدرجن في غبار الضياع

ثم لا نبلث ان نقرأ شيئا لا يمت للشعر بصلة كهذا البيت:

ولـــد النـــاس مطلقـــين ولكن قيدتهـــم سلاسل الاجتماع

فما معنى ذلك بالنسبة للفنان؟ هل سببه يرجع الى قصور في خيال الشاعر، أم ضعف في عاطفته؟ أم يعود الى سوء استخدامه اللغة؟ أم هو في الأساس راجع الى خطأ في الفهم الحقيقي لدور الفن وأساليب التكنيك وعلاقة ذلك بما يسمى عادة بالفكر الشعري؟

ان ما نراه اقرب الى الواقع في تفسير ظاهرة التناقض في رؤية الشاعر العربي عامة، في هذه الحقبة، والشاعر الشرقي خاصة، وقوعه فريسة لمفاهيم خاطئة عن الفن ووظيفته، فلقد كان مبدأ (الوضوح) من أهم المبادىء التي نادى بها الناقد القديم وطلبها في قصيدة الشاعر. اذ طالب الناقد القديم بهذا

الوضوح حتى في الاستعارة والتشبيه، وحسبنا ما قاله ابن رشيق القيرواني عن دور التشبيه في الشعر «التشبيه الحسن هو الذي يخرج الاغمض الى الاوضح فيزداد بيانا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك[116]». يضاف الى ذلك أن الشاعر الحديث اعتقد اعتقادا جازما ـ نتيجة لتأصيل المفهوم النقدي القديم عن المعنى والمبنى ـ ان وظيفة المعنى والمحتوى الفكري وظيفة هامة وخطيرة في القصيدة، بمعنى أنه لا يمكنه اغفال هذه الوظيفة، والا عد عمله خاليا من (المعنى) والهدف. ومما زاد الأمر سوءاً اعتقاد الشاعر، في كثير من الأحيان، بأنه يستطيع أن يجيء بالجديد في الفكر الشعري، وان (يجدد) المعاني، وهو أمر ـ فيما نعتقد ـ اشبه بالمتعذر. لأن الجديد في الفكر الانساني نادر وقليل ولم يحدث الا في حقب زمنية متباعدة وليس عن طريق الشعراء، انما جاء عن طريق المفكرين والفلاسفة وقلما جاء عن طريق الشعراء والفنانين مهما بلغت عبقرياتهم وانجازاتهم، حتى لنجد اليوت يقول «لا شكسبير ولا دانتي قاما بتفكير حقيقي»[117].

ذلك هو السبب الذي تترتب عليه كل النتوءات والمتناقضات التي نجدها في رؤية الشاعر العربي ونسيج قصيدته في العصر الحديث، لأن الشاعر في هذه الحالة لا يتعامل مع (الافكار) تعاملا شعريا، أي بلمسها لمسا فنيا وبعث الحياة فيها من جديد عندما يجعلها جزءا من عملية التلاحم والتركيب الفني، دون أن يعزلها في فقرات خاصة وحدود ضيقة داخل النسيج. ولا شك أن «الشعر هو الذي نتمتع به، وليست المناقشات داخل القصيدة، وان المادة وحدها لا تهمنا حتى يجعلها الشاعر حية.. انه صوت الشاعر الـذي يهم»[117ب].

واذا كنا نجد في آراء اليوت بهذا الصدد نوعا من المبالغة حين عد (المعنى) والمحتوى الفكري في القصيدة بمثابة إلهاء لعقل القارىء بينما تقوم القصيدة بعملية التأثير في نفسه تماما كقطعة اللحم التي يلقيها اللص الى الكلب الذي يحرس البيت ليلهيه ليتمكن هو من سرقة البيت[118]، فاننا في الواقع لا نستطيع انكار ما يحدثه المحتوى الفكري من اضطراب في سلاسة النسيج، حين يبرز الى السطح مقررا تقريرا نثريا، دون أن يتماسك مع اجزاء القصيدة ويتلاحم في نسيجها عبر رؤية الفنان. ومعنى ذلك أن نجاح الشاعر في التخلص

(١١٦) العمدة ـ ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محي الدين عبد الحميد . ط ١ . القاهرة ١٩٣٤ ج ١ ص ٢٥٦ .

(١١٧) نظرية الأدب ـ ويليك ، وارين ١٤١ .

(١١٧ب) H. Coobes, Literature and criticism. P. 81.

(١١٨) انظر دراسات في الشعر والمسرح ـ الدكتور مصطفى بدوي . القاهرة ١٩٦٠ ص ٣٢ .

من ظاهرة بروز المحتوى الفكري وانعزاله وبروده، يتوقف على القدر الذي يستطيع به اعادة هذا الفكر وخلقه مرة اخرى في ذهن متلقيه بجعله (موحيـ دون ان يدفعه بشكل تقرري مفروغ من صحته وامكانية حدوثه. ولن يتم ذلك ــ بطبيعة الحال ــ الا عن طريق استخدامه لغة الصور واسلوب التخيل ولكننا عندما نقول ان الشاعر (يستخدم لغة الصور واسلوب التخيل) لا نعني انه حر مخير في ذلك. بل يصح ان نقول انه مجبر على هذا الاستخدام، فهو يتهرب من دلالات الالفاظ باستعمالاتها الحقيقية، الى استعمالات مجازية جديدة في محاولة لتحديد انفعالاته وأحاسيسه المتنوعة الكثيرة[119]. وهو لا يريد تلخيص تجربته وانفعالاته المتشابكة المعقدة ليقدمهـا لقارئـه في عمومياتها ــ ونحن نعلم ان هذه الانفعالات متحفزة وعلى قدر من الرهافة والحيوية والنشاط والقوة ــ بل هو يريد تقديمها في تفاصيلها الدقيقة معبرة عن رؤيته ووجدانه تعبيرا دقيقاً جداً. ومن هنا كان عليه ان يهرب من اللغة (الاشارية)، كما يسميها ريتشارد، لان هذه اللغة تصف العام ولا تنقل الخاص، انها تشير الى مدلول المشاعر، لا الى المشاعر ذاتها. وتبقى لغة الشاعر الاستعارية التي يخلقها هادما جزءاً من اللغة التقليدية بتشبيهاته واستعاراته ورموزه، وهو ما يمكن تلخيصه بالقول ان التجربة الشعرية هي في الواقع تجربة لغوية جديدة. بمعنى ان الشاعر يستخدم اللغة استخداما جديدا مغايرا لاستخدام الآخرين، وليس معنى ذلك أنه يحدث قوانين لغوية جديدة، وانما يحدث علاقات جديدة بين الالفاظ ذاتها، سواء أوضعها في سياق جديد، أم فجر معانيها بأحد أساليب اللغة العديدة.

وهذا يعني ان الشاعر الحديث ــ والرومانسي في الاساس ــ يختلف اختلافا جوهريا عن الشاعر الكلاسي، لان الأخير حريص على محاكاة الشاعر القديم في استخدام الألفاظ وتراكيبها وسياقها بمواصفات محددة، مع حرصه الشديد على الوضوح مما يستدعي وقوعه اسير معاني القدماء وصورهم، لذا فان الشاعر التقليدي آنما ينافس الشاعر القديم في الاضافات الجزئية احيانا أو في زخرفة القصيدة بمزيد من التشبيهات والصور المعلقة على السياق أحيانا أخرى.

ومن هنا نصل الى غايتنا في أن الصورة في القصيدة لا بد أن تكون هي الفكرة والمضمون والانفعال معا في العملية الشعرية، وبمجرد انفصال الصورة

(١١٩) يقول ستيفن سبندر « انني حقيقة اشعر بالأمان فقط عندما اتعامل بالصورة . وغير ذلك فانني اشعر بالضياع طول الوقت »

The poet Speaks-inter-views with contemporary poets. Edited by: Peter Orr, London. 1966, P. 240.

عن المعنى الذي يمكن أن يحرص الشاعر على توضيحه وابرازه وتقريره، انما تصبح زخرفة وزينة وتنعزل الفكرة عن النسيج انعزالا قبيحا.

وفي رؤية الطبيعة، فان الشاعر التقليدي ـ كما مر بنا في الباب الأول ـ يقدم معانيه في العادة، مضيفا اليها الصور شارحا أو مزينا أو معلما أو مدللا على قدراته، بينما الشاعر الحديث لا يستطيع ان يفصل بين الفكرة والصورة التي تمثلها. وهذا يعني انه لن يكرر التشبيهات القديمة أو يكدس الصور أو يرصد الجزئيات في الطبيعة، إنه حريص على تحديد مشاعره ونقلها من منطقة اللاوعي الى عالم الكلمات والموسيقى والصور. وهكذا فلا بد له من استخدام لغته الخاصة، سياقه الخاص في تعامل متفرد مع اللغة والا تشابهت تجربته ومشاعره مع تجارب الآخرين ومشاعرهم.

ويتبع ذلك بالضرورة سقوط ذلك التناسب المنطقي بين الصورة وأصلها الطبيعي انه لا ينقلها، وليس هو مرآة عاكسة أو قطعة من الشمع تترك اثرا محددا على سطحها مؤثرات الطبيعة المنقولة، وانما هو يمتلك رؤيته الذاتية التي تعرف كيف تصهر الخارج بعد أن عرف الفنان «كيف يلخص ويبسط ويختار ويشكل»[١٢٠] وعلى هذا فان اللغة والصورة والتجربة والفكرة تنتهي عند الشاعر العظيم كلا موحدا منصهرا متشابكا يسميه الناقد هالي (**G. Whally**) «تركيبة» أو «توليفة» «فنية» لا يفقد فيها أي عنصر من عناصر القصيدة هويته... وتغدو كل الأصوات وكل الالوان وكل الاشكال، بسبب طاقاتها وامكاناتها وبسبب اتحادها الطويل، مثيرة لعواطف لا يمكن تعريفها، الا أنها مؤكدة في الوقت نفسه[١٢١] «وتلك هي النهاية الفنية التي كان بعض الرومانسيين، نقادا وشعراء، يتطلعون اليها حتى نهاية القرن التاسع عشر من خلال مفهومهم الذي يبدو متطرفا وغامضا «القصيدة عالم خاص يكفي نفسه بنفسه» مما دفع ماكليش الى توضيحه بالشعر قائلا:

A Poem should be equal to : Not true .. A poem should not mean But be .

«ان القصيدة يجب أن لا تعادل الحقيقة.

ويجب أن لا تعني شيئا، وانما يجب أن تحقق وجودها»[١٢٢].

وحسبنا هذه الوقفة القصيرة لتعليل ظاهرة التناقض في رؤية الشرقي والشاعر العربي الحديث عامة الذي لا يزال يعتقد أنه مفكر ممتاز مقتدر على ان يجيء بالآراء الجديدة والايديولوجيات المستحدثة يقحمها في شعره، أو يعمد

(١٢٠) **The Spirit of the forms, Haper press and Co., New Yourk. 1941. P. 344.**

(١٢١) **G. Whalley, The poetic process, London, 1953, P. 215.**

(١٢٢) **M.H. Abrams, The mirror and The lamp, P. 283.**

الى توضيحها وشرحها، متناسيا، لبعض الوقت، دور أحكام التكنيك وعمليات الانسجام والتلاحم المطلوبة.

(٨)

ويعنينا، ونحن نرصد خط التطور في الشعر العراقي، ان نتبين الموضوعات الشعرية التي طرقها الشرقي محددين زاوية الرؤية في قصيدته. وأول ما نلحظه أن الشرقي لم يكن يحترف الشعر على طريقة الزهاوي والرصافي والكاظمي، بمعنى أنه لم يكن شاعر مناسبات فهو يؤكد لنا موقفه هذا في مقدمة ديوانه، وبأنه ليس من الشعراء المكثرين، وما هذه القصائد والمقطوعات الا «سوانح تريدني احيانا قبل أن أريدها»[١٢٣] وهي عبارة تذكرنا بعبارة قالها خليل مطران في مقدمة ديوانه عندما تحدث عن النوع (الفني) من أنواع الشعر عنده قائلا «.. أما النوع الثاني فهو الشعر الفني وهو يحدث لي وكأنه حسب الظاهر أختاره، وانما هو بايحاء قاهر... يختارني».[١٢٤]

ومن هنا يمكننا أن نفهم سبب غياب قصيدتي (المدح) و(الهجاء)، اذ خلا منهما ديوان الشرقي أو كاد. وباستعراضنا لبعض عناوين قصائده يمكننا أن نحدس اهتماماته وموضوعاته التي يصعب العثور عليها في دواوين التقليديين امثال: (الاحلام) (أوهام) (احتفال الطيور) (نشيد الزوايا) (رفيف الارواح) (العاصفة) (الم الجروح) (الربيع المضرج) (السياط) و (حي الليالي)... الخ.

الا أنه من غير المعقول أن نطمئن كثيرا لعناوين قصائد الشاعر على الرغم من بعض دلالاتها الموحية. فقد نجد تحت هذا العنوان، أو ذاك قصيدة تقليدية او نظما باردا وعبارة ركيكة وخيالا واهنا ونثرا جافا يفتقد التوتر النفسي والتفجر العاطفي كحالة قصائده (السياط)[١٢٥]، (شرار)[١٢٦]، (رمز الحياة)[١٢٧]، (عبرات)[١٢٨] (في الانتحار)[١٢٩]، (تحرش)[١٣٠]، ولعل القصيدة

(١٢٣) عواطف وعواصف ــ المقدمة ص ٥
(١٢٤) ديوان الخليل ــ ج ١ . المقدمة ص ٨ ــ ٩
(١٢٥) عواطف وعواصف ١٦٩ .
(١٢٦) عواطف وعواصف ١٧١ .
(١٢٧) عواطف وعواصف ١٩١ .
(١٢٨) عواطف وعواصف ٢٢٤ .
(١٢٩) عواطف وعواصف ٢٢٩ .
(١٣٠) عواطف وعواصف ٢٢٨ .

الى توضيحها وشرحها، متناسيا، لبعض الوقت، دور أحكام التكنيك وعمليات الانسجام والتلاحم المطلوبة.

(٨)

ويعنينا، ونحن نرصد خط التطور في الشعر العراقي، ان نتبين الموضوعات الشعرية التي طرقها الشرقي محددين زاوية الرؤية في قصيدته. وأول ما نلحظه أن الشرقي لم يكن يحترف الشعر على طريقة الزهاوي والرصافي والكاظمي، بمعنى أنه لم يكن شاعر مناسبات فهو يؤكد لنا موقفه هذا في مقدمة ديوانه، وبأنه ليس من الشعراء المكثرين، وما هذه القصائد والمقطوعات الا «سوانح تريدني احيانا قبل أن أريدها»[١٢٣] وهي عبارة تذكرنا بعبارة قالها خليل مطران في مقدمة ديوانه عندما تحدث عن النوع (الفني) من أنواع الشعر عنده قائلا «.. أما النوع الثاني فهو الشعر الفني وهو يحدث لي وكأنه حسب الظاهر أختاره، وانما هو بايحاء قاهر... يختارني».[١٢٤]

ومن هنا يمكننا أن نفهم سبب غياب قصيدتي (المدح) و(الهجاء)، اذ خلا منهما ديوان الشرقي أو كاد. وباستعراضنا لبعض عناوين قصائده يمكننا أن نحدس اهتماماته وموضوعاته التي يصعب العثور عليها في دواوين التقليديين امثال: (الاحلام) (أوهام) (احتفال الطيور) (نشيد الزوايا) (رفيف الارواح) (العاصفة) (الم الجروح) (الربيع المضرج) (السياط) و (حي الليالي)... الخ.

الا أنه من غير المعقول أن نطمئن كثيرا لعناوين قصائد الشاعر على الرغم من بعض دلالاتها الموحية. فقد نجد تحت هذا العنوان، أو ذاك قصيدة تقليدية او نظما باردا وعبارة ركيكة وخيالا واهنا ونثرا جافا يفتقد التوتر النفسي والتفجر العاطفي كحالة قصائده (السياط)[١٢٥]، (شرار)[١٢٦]، (زهر الحياة)[١٢٧]، (عبرات)[١٢٨] (في الانتحار)[١٢٩]، (تحرش)[١٣٠]، ولعل القصيدة

(١٢٣) عواطف وعواصف ـ المقدمة ص ٥
(١٢٤) *ديوان الخليل* ـ ج ١. *المقدمة* ص ٨ ـ ٩
(١٢٥) عواطف وعواصف ١٦٩ .
(١٢٦) عواطف وعواصف ١٧١ .
(١٢٧) عواطف وعواصف ١٩١ .
(١٢٨) عواطف وعواصف ٢٢٤ .
(١٢٩) عواطف وعواصف ٢٢٩ .
(١٣٠) عواطف وعواصف ٢٢٨ .

لأخيرة ارفع شعره التقليدي من الوجهة الفنية، بالرغم من أنها من أوائل نظمه. ففيها عناية خاصة بالتناظرات الموسيقية التي تذكرنا بحرفية المتنبي وصنعته، فضلا عن محاولات الشاعر اضافة شيء من التجديد في بعض الصور المألوفة. أما الموقف الشعري، فالتوتر واضح وشديد ما بين الشكل (اللغة والوزن) وما بين المضمون (الحب والعاطفة والمشاعر):

فضاء تحــرك فيــه النسيم وقلــب تحــرش فيــه النشيد
نسيمــكم لا نسيــم الصباح وريحانــكم لا الربيــع الجديد
أيــا قلــب صرت دمــا بالفراق فهيهــات هيهــات قلبــا تعود
ويــا واجــدي ابعــكم الزمان بينــي وبينــك بيــد وبيد
قريــب بعيــد حبيــب الفؤاد وشر الرفــاق قريــب بعيد

الا أن الشاعر، بعد هذه الابيات التي تعبر عن صوت غنائي رقيق، وهو يحاول أن يفك صوره من اصداء المتنبي وتشكيلاته الصوتية المذهلة كقوله:

وابعــد بعدنــا بعــد التداني وقــرب قربنــا قرب البعاد

لا يلبث ان (يهجم) بعد ذلك على الغرض المباشر، في تقريرية مزعجة ليقول:

مضى كل قطــر بحاجاته وحاجــة قطــري شعــب يسود
مصيبتنــا اذ يسود الذكي ومحنتنــا اذ يسود البليد
... الخ.

والذي نراه ان موضوعات الشعر لا تكون جديدة في حد ذاتها ، وإنما الجديد فيها رؤية الشاعر والزاوية التي يختارها لينفذ منها الى الموضوع ، مؤكدا وموسعا هذا الجانب الذي اختاره . والرومانسيون لم يجددوا في موضوع الطبيعة الا حين قدموا رؤية جديدة ونظروا اليها من زوايا جديدة بل اختاروا منها اختيارات محددة ضاغطين على بعض فصول السنة كالخريف الذي طبعوه بنفوسهم الآسية وتغنوا به ، لأنه فصل الضباب والجليد وتجرد الغصون وقصف الريح لاوراق الشجر ، ولأن مناظره توحي بالذبول والتحلل والفناء.[131]

كذلك كان لليل في شعرهم موقعه الخاص ، حتى لقد سمي بـ (الليل الرومانسي)[132] ومن ابرز الموضوعات التي قدمتها رؤيتهم الجديدة ، وصفهم

١٣١) الرومانتيكية ـ محمد غنيمي هلال ١٣٦ .
١٣٢) انظر بعض مظاهره وسماته : المصدر السابق ١٣٦ ـ ١٣٩ .

للأسرة ولشؤون الحياة اليومية وحوادثها الجارية ، ويعد ورد زورث من اوائل من تناولوا هذه الموضوعات مصورا حياة الطبقات الصغيرة ، فوصف الفلاحين وحياتهم ومواطن الجمال في معيشتهم ، وقد تبعه الرومانسيون حتى صار تقليدا ومنهجا ، انتهى به الناقد الفرنسي سانت بوف الى وضع الاساس النظري في عبارته المشهورة « ان ورود الشعر تتفتح تحت اقدامنا » بمعنى ان على الشاعر ان يستقي مواده الاولية من الحياة العادية[١٣٣]

ويندرج تحت هذا النوع وصف الريف والقرويين ، ووصف الأطفال والطفولة وهو ما عد جديدا بفضل الادب الرومانسي ورؤية الشعراء الجديدة . كما عرف عن الرومانسيين اهتمامهم الشديد بالتاريخ ، احداثه واساطيره ، حتى اعتبر بعض النقاد ان من اهم انجازات الشعراء الرومانسيين « اعادة اكتشاف العصور الوسطى والقرن السادس عشر وانهم جعلوا من التاريخ هوايتهم الغالبة .. وان الحركة الرومانسية أعادت اكتشاف التاريخ بمنتهى اليقظة والتخيل » .[١٣٤]

أما عنايتهم بالنزعة الانسانية ، وبالانسان فكانت شديدة تتردد كثيرا على ألسنتهم وفي قصائدهم ، ولاسيما بعد قيام الثورة الفرنسية ، فقد ذهبوا الى تقديس الانسان والانسانية ، وكان رجال الثورة الفرنسية يرددون عبارات امثال « الانسانية المقدسة » ، و« مولانا الجنس الانساني »[١٣٥] ، « وبذلك اخذت الثورة الرومانتيكية طابعا شاملا ، فلم تبق محصورة في حدود ثورة الفرد على قيود المجتمع ، بل تناولت كل شيء حتى العقائد السماوية » .[١٣٦]

وليس من المنطقي ان نلمس كل هذه الموضوعات في ديوان الشرقي ، او نتعرف على رؤية جديدة كل الجدة ، فالواقع الموضوعي ودرجة المتغيرات الاجتماعية والفكرية وثقافة الشاعر كلها لا تؤدي الى ذلك ولا توحي به . الا اننا نلحظ شيئا من ملامح هذه الموضوعات واهتماما ببعضها . من ذلك عنايته بالريف والفلاح عناية شديدة ، وتصويره ريف العراق الفقير البائس مرة وخضرته ومياهه احيانا اخرى في حنين ينتابه ويشده الى القرية والأرض . ويمكننا ان نتصور ان معظم قصائده ، في هذا المجال ، تدور حول فكرة نثرية قالها الشاعر في احد مقالاته وهي « ان كوخ الفلاح هو بيت الأمة الحقيقي وان النهضة والتجديد لا بد وان يأتيا عن طريق اصلاح هذا الكوخ »[١٣٧] وفي هذا

(١٣٣) المصدر نفسه ١٥٧ .

(١٣٤) **Bezun, J., Bomanticism and the modern Ego. PP : 83-84.**

(١٣٥) الرومانتيكية ـ محمد غنيمي هلال ١١٤ .

(١٣٦) الرومانتيكية ـ محمد غنيمي هلال ١١٤ .

(١٣٧) جريدة الهاتف . العدد ٣٨٧ لسنة ١٩٤٥ .

ـعنى وما يدور حوله جاءت قصائده (معاتبة الطاغي)[138] و(على ضفاف ـعراف)[139] و(على سدة الفرات) [140] و(منجل الفلاح) [141] ، تصور ـؤس الفلاح وكفاحه ضد طغيان الانهر العراقية وفيضانها وشكواه المستديمة ـن ارباب القصور واصحاب الارض في نزعة وعظية طاغية ونغمة تقريرية ـفية . وكثيرا ما يتجه الشاعر الى (المدينة) ، وبخاصة بغداد ، حيث الدعة و راحة واسباب الحياة الجديدة فاذا هي سبب بلاء الفلاح وبؤسه ، يخاطبها وقد ارتبطت مشاعره بالريف واهله :

كــــل هذا البـــذخ يا بغدادنا	من برقة الحمار او جرف الصخر
من كسرة الفلاح اقداح الطلا	ومن عصا الراعي الثمار والبطر[142]
ه على الاريـــاف من اعمالنا	عيونهـا عضبـى تقادحـت شرر

وقد يرسم لنا لوحة سريعة ، تلخص حالة الفلاح ، بمواصفات النزعة كلاسية من مبالغة تفتقد الايحاء ، ومباشرة وتقرير :

يا محنـــة الفـــلاح اكدى وقد	آوى الى مضجعـــه النابي
وعـــرضه مدميـــة كفها	مـــن لم اشواك واحطاب
نام وقـــد هدهـــد اطفاله	فنبهتــــه دقـــة الباب
من ذا على الباب ومن دقه	والعين لم تهجع؟.. انا الجابي[143]

ولعل مما يهبط بالشعر (الاجتماعي) ليس بروز افكار الشاعر بروزا قبيحا في النسيج ، وفقدان الروابط العاطفية فحسب ، فتلك قضية سبق ان وقفنا عندها . وانما هذه الرؤية الخارجية للمشكلة اولا ، وتلك الصعوبة التي تجابه الشاعر حين يتعامل مع هذه الموضوعات الجاهزة والمشاكل المزمنة ، وبخاصة اذا ما وقف منها موقف الداعية والمصلح ، لا موقف الفنان الحساس ثانيا .

---

(١٣٨) عواطف وعواصف ٢٠٢ .
(١٣٩) عواطف وعواصف ٣٧
(١٤٠) عواطف وعواصف ١٧٦ .
(١٤١) عواطف وعواصف ١٦٣ .
(١٤٢) من قصيدة احلام الحضر ١٢٨ .
(١٤٣) عواطف وعواصف ٨٧ .

وتزيد الرؤية الكلاسية الموقف صعوبة حين يعمد الشاعر الى مظهر هذه الموضوعات الخارجي فتقف وسط نسيجه صلدة ناتئة ، فلا هي قابلة على التلفح والانضواء تحت عواطف الشاعر وأحاسيسه ، ولا هي تكتسب خيالا وصورا مدهشة مثيرة ، ولا هي بالتالي تسمح لمتلقيها ان يعمل خياله ويستخدم قدراته . والذي نخلص اليه ، ان اهتمام الشرقي بالريف واحواله ، وبالفلاح وكوخه وآماله ، وبالزرع والخضرة ، وبالانهار وفيضانها ونكباتها وضيق الشاعر بالمدينة اللاهية على حساب الريف ومأساته هو ما يمكن ان نسجله هنا لاعتبارين : الأول ان هذا الاهتمام يشير الى ارتباط الشاعر النفسي بالريف دون المدينة ، والثاني انه وجه من وجوه الاهتمام بالطبيعة وضيق بأجواء المدن وزيفها ، على الرغم من فشل الشاعر في رؤيته لهذه الموضوعات .

على انه يسجل نوعا من النجاح والتقدم في موضوع آخر نجد له مكانا واسعا في ديوانه ، ونعني به تعامل الشاعر مع التاريخ القديم . ولعلنا ، للمرة الاولى في الشعر العراقي ، لا نجد الشاعر وقد حرص على تسجيل الاحداث التاريخية بالوزن والقافية ، ولا يتذكر ـ بالندب والبكاء والتحسر ـ تلك العهود الغابرة . اذ يتخذ الشرقي من احداث التاريخ وذكرياته مؤثرا لصياغة رؤيته ، ولاعادة كتابة تلك الاحداث من موقف التخيل والتصوير ، فهذه دمشق تتمثل في ذهنه احداثها التاريخية وامجادها وحركة قوادها ، وقعقعة سلاح جندها على هذا النحو :

ذكرت قتيبـــة والـــركب فيه	ملوك الارض يحدوهـــا الخضوع
تبختـــر في رواق من بنود	وقـــد هتفـــت لأوبتـــه الجموع
ينفض يابس الجنبـــين درعا	على حلقاتهـــا يبس النجيع
وبـــاب الـــدرب يفهـــق في جيوش	يسيـــل بكومهـــا الـــوادي المريع
لمـــن هذي المواكب والصفايا	تهافـــت وهـــي باذلـــة منوع
دمشق انـــه حلـــم تلاشى	وفـــات فمـــا لدولتـــه رجوع
شخوص من حماتـــك في الروابي	يحـــوط بطيفهـــا شبـــح مريع

.... القصيدة . ١٤٤

والهام في هذه الرؤية هو الخيال الذي انتشر حول صور التاريخ واحداثه ، وذلك ما يهم قضية الفن ذاتها . ان الخلاف ما بين الشاعر

(١٤٤) دمشق ـ غواطف وعواصف ١٤٦

الرومانسي والكلاسي في الموقف من التاريخ ينبع من اساسين هامين :

الأول ـ وهو ما يدور حول (الهدف) من تعامل الشاعر مع التاريخ . فاذا كان الشاعر الكلاسي يستعين بالوزن والقافية ليسرد علينا احداثا تاريخية ماضية ، فان هدف الرومانسي يختلف عن ذلك تماما . انه يرتحل الى الماضي طلبا (لبعد) زماني ، تماما كما يهرب الى الطبيعة طلبا للبعد المكاني .

الثاني ـ ويكمن في العلاقة ما بين الفن والتاريخ باعتباره احداثا .

وليس من شك في ان مناقشة ارسطو للقضية في كتابه (الشعر) ، ما زالت موضع عناية الباحثين والنقاد باعتبارها اذكى وادق ما انتهت اليه قضية (الشعر والتاريخ) في الموقف النقدي الكلاسي حتى منتصف القرن السابع عشر . فلقد وضع ارسطو نظرية (الامكانية والاحتمال) باعتبارها عنصرا قياسيا في النظرية الشعرية . وبالنسبة له فقد كان الاحتمال الشعري ذا اثر اقل مع النظام الخارجي للاشياء من علاقات الاجزاء داخل العمل ذاته ، ومن هنا كانت النتيجة ان الاحتمال يمكن ان يماثل حتى المستحيل بالتجربة ، وعلى هذا تصدق مقولة ارسطو الشهيرة :

a likely impossibility is a lways preferable to an unconvincing possibility .

« الاستحالة المحتملة تكون مفضلة دائما على الامكانية غير المقنعة »[١٤٥]

وعلى هذا ، فان التفريق يحدث في كون التاريخ يمثل افعالا مفردة في الماضي بينما يمثل الشعر اشكالا نموذجية متكررة للافعال . او هو يمثل حوادث ليس كما هي ، ولكن كما يمكن ان تكون ، اوكما يجب ان تكون[١٤٦]. بمعنى ان « التاريخ يمثل حقيقة خاصة بينما يمثل الشعر الحقيقة الكونية العامة »[١٤٧]. ومن هنا انتهى ارسطو الى رسم الحدود بين (الشعر) و(النثر) حين قارن بين (الملحمة) و(التاريخ) ، فهو لم يعر اي اهتمام لموضوع النظم في تأكيده ، « ان في الامكان ان توضع قصص التاريخ لهيرودیت في قالب منظوم ، ولن يخل ذلك بكونها تاريخا ، سواء مع النظم او بدونه »[١٤٨]، والفارق الرئيسي بينهما عنده ، ان موضوع الملحمة هو الاحتمال والمثل الاعلى ، اما موضوع التاريخ فهو الحقيقة[١٤٩]

(١٤٥) **M.H. Abrams, the mirror and the lamp, P. 267.**

(١٤٦) **ibid, P. 299.**

(١٤٧) المحاكاة ـ سهير القلماوي ـ الطبعة الثانية ص ١٠٠ ـ ١٠١ .

(١٤٨) نظرية الانواع الادبية ـ فننت . المجلد الاول ـ ترجمة حسن عون ص ص ٤٦ ـ ٤٧ .

(١٤٩) نظرية الانواع الادبية ـ ترجمة حسن عمران ٤٦ ـ ٤٧ .

وهكذا يرتبط الشعر بالفن ، اما النثر فهو اداة من ادوات التعبير الدقيق عن الحقيقة . والاهم من ذلك ان الخلاف يتكشف بعد ذلك في الغاية . اذ ان غاية الشعر غير نفعية ففيه جمال يستهوينا . اما النثر فغايته نفعية عملية ، انه يعلمنا ويثقفنا. اما مقدار ما يضاف من الفن ـ كالنظم ـ الى النثر ، فانه يعتبر امرا ثانويا .[١٥٠] ولقد انتهت هذه الفكرة اللامعة عن التاريخ والشعر على يد آخر النقاد الكلاسيين في اواخر القرن السابع عشر امثال كولي وولر وهوبز ، والأخير هو الذي بسط الفكرة تبسيطا مخلا عندما اعتبر (الحقيقة) و(الاحتمال) قد اصبحا ـ ببساطة ـ عبارةً عن توافق مع النظام المعروف للطبيعة ، وان الشعر لا بد ان يقلد العالم الخارجي كما هو ، ويجب ان لا يمثل اي حادثة مفردة في الماضي والا فانه سوف يصبح تاريخا.[١٥١]

والجديد بعد ذلك ما ادخله وردزورث على الفكرة في اساسها فقد اوضح ان العمل المناسب للشعر هو معاملة الاشياء ، ليس كما هي ولكن كما تبدو انها موجودة بالنسبة للمشاعر والانفعالات ومثلما تفعل فعلها في روح التخيل الأصيل . ان مادة الموضوع الأكثر تميزا بالنسبة للشعر لم تعد تتكون من افعال لم تحدث ، وانما من اشياء حولت بواسطة الانفعالات وتخيل المدرك . واصبح في مكان التاريخ ، والمناقض له هو (الوصف غير العاطفي) و(الموضوعي المميز للعلم الطبيعي)، وبذلك ابدل ورد زورث التمييز والمناقض غير الكافي ما بين الشعر والنثر ، ابدله بالتمييز الفلسفي المتناقض بين (الشعر) و(مادة الحقيقة) او (العلم) .

هذا هو الجديد في الموقف ، ومعنى ذلك ان الرصافي والزهاوي ومن ينهج نهجهما التقليدي لم يقدموا سوى التاريخ منظوما ، انهم قد (يفيدون) المتلقي وقد (يعلمونه) لكنهم لن يثيروا فيه (جمالا يستهويه) . فقصائدهم يصح ان تدخل في (الوصف غير العاطفي) ، اذ هي اقرب الى (مادة الحقيقة) . وبذلك يختلف عنهم علي الشرقي حين تثار في ذهنه صور التاريخ واحداثه وبقاياه كصورة (البصرة) و(شط العرب)[١٥٣] يجري حاملا اسم الأمة واصداء آثارها ، فاذا خيال الشاعر وعاطفته يعيد ان تصوير التاريخ ويبعدان بالموقف من دائرة (الاخبار والعلم) الى دائرة (الاثارة والفن) يقول عن شط العرب :

(١٥٠) المصدر نفسه والصفحات .
(١٥١) Abrams, The mirror and the lamp, P. 267.
(١٥٢) ibid, P. 299.
(١٥٣) انظر قصيدة (الثغر الباسم) ١٣٥

يرقص الشعــــر على شاطئه	وجــلال العـــرب فيـــه محتب
رسم التاريـــخ في انحائه	بجـــلاء طابعـــا من ادب
وصبايـــا الفـــن في صهوته	اغربـــت في خيـــلاء الموكب
وبنـــات البحـــر تجـــري فوقه	طالعـــات من وراء الحجب
كل قوراء على الموج دحت	جبـــلا يزحـــف فوق الهضب
قد طوى الشط بساطـا من رضى	وتنـــزى جبـــل من غضب
اتراهــــا مدنـــا هاربة	مـــن بلاد المغـــرب المضطرب

ان الشاعر لا يريد ان يعيد الماضي فيصوره وانما هو يمزجه بالحاضر كما يختلط الحاضر بالماضي فالرؤية واحدة تنبع من حالة تخيل للشط ومكوناته وآثاره في صور ونقلات لا يريد منها الشاعر ان تخبرنا أو تعلمنا بقدر ما اراد ان يثير احساسنا بالجمال . وهكذا جاءت بعض لوحاته والتفاتاته الى التاريخين العربي والعراقي في جملة قصائد منها (صوت الكوفة)[١٥٤] و(تحية بابل)[١٥٥] و(ذكرى كور واسط)[١٥٦] .

ومن الموضوعات التي اهتم بها الشرقي وتناولها من رؤية خاصة قضية الانسان في العصر الحديث ، احزانه واحداث عصره عامة ولاسيما الحرب العالمية التي اثارت احاسيس الشاعر ومخاوفه وقلقه بشأن مستقبل الانسان الغامض . والملفت للنظر ان الشاعر لا يخطب كما عودنا التقليديون ، وقلما نلمس نزعة الوعظ والارشاد . بل نحن نقف امام لوحات انسانية فيها وصف لاحزان الناس وما اصابهم من روع عظيم ومشاهد الفزع بين النساء والاطفال والشيوخ اثناء الحروب . ربما يبدأ قصيدته بخطاب كما فعل في قصيدته (اوربا) لكنه خطاب يكشف منهج الشاعر ورؤيته لأوربا تحت وابل القنابل :

اوربـــا ربـــة الشعر اتـــى يندبـــك الشعر[١٥٧]

ويكف مطلع (العاصفة)[١٥٨] عن خطة القصيدة واسلوب الشاعر في تناول الحدث :

ريعـــت الارض فقالـــت للقمر سعد الطالـــع ما اشقـــى البشر

(١٥٤) عواطف وعواصف ١٤١ .
(١٥٥) عواطف وعواصف ١٣٢ .
(١٥٦) عواطف وعواصف ١٣٧ .
(١٥٧) نفسه ١١٤ .
(١٥٨) نفسه ٢١٦ .

وتجـــيء قصيدتـــه (وحـــي الليالي)[159] ، لتتحدث عن آثار القنبلة الذرية على الجنس البشري ، كما تجـــيء قصيدتـــه (وادي العفاريت)[160] لتسجل مآسي القتال بين المعسكريـن في الحـرب الثانيـة ، والشاعـر حريص على وصفهمـا بالمجانين :

لا تمعنـن بتوبيـخ وتبكيت   القوم قد شربوا من نهـر طالوت

وتوضح قصيدته (مداعبة هر)[161] موقف الشاعر من احلام هتلر والفاشية في غزو العالم وقهر الانسان ، في سخرية لاذعة تصور هتلر وجنونه وتكشف عن حب للانسان في كل مكان . ويبدو هذا الموقف مبكرا عند الشاعر نقرأه في قصيدته (رثاء داعية السلام)[162] التي كتبها على اثر غرق الباخرة تيتانيك ، واهتمامه من بين ركابها الغرقى بالمستر ستيد « داعية السلام ومن اشد المؤمنين بعلم الأرواح »[163] .

وهناك مكان للطفولة والأطفال في ديوان الشاعر[164] ، ويتضح هذا الاهتمام عند الشاعر في صفحة ديوانه الأولى ، حيث يهدي ديوانه لولده الوحيد بهذه العبارة « ولدي احسان .. انت قصيدتي في ديوان الحياة . لقد اطل ابوك من نافذة عمره على العقد السادس ولم يطالعه نجمك السعيد ، وكانت الحديقة خالية من وردة الخلود فلم يكن لي ولد ينشرني الطي .. »[165]

ولا شك ان (الطفولة) تذكر الشاعر الرومانسي عادة بذلك البعد الزماني الذي يرنو اليه حين كان طفلا يتعامل مع الوجود بالدهشة والبراءة والطهارة ، فليس بغريب ان يشبه الشاعر الاطفال بالورد[166] . وقصيدته (ايها الوالدون)[167] بالرغم من انها تمثل تجربة شخصية للشاعر الا انها تكشف عن هذا الاحساس الرقيق تجاه الطفولة اذ رزق الشاعر بعد صبر طويل بنتا وولدا تفاوتت سنهما بما يقرب العامين ، وكانا في يوم من الأيام يدبان امامه ويعبثان فأوحى اليه منظرهما هذه القصيدة :[168]

(١٥٩) عواطف وعواصف ١٨٥ .
(١٦٠) نفسه ٢١٩ .
(١٦١) نفسه ٢٢٢ .
(١٦٢) نفسه ١٥٧ .
(١٦٣) نفسه ــ مقدمة القصيدة .
(١٦٤) نفسه ، انظر ص ٧٢ ، ١٠٣ ، ١٧٧ .
(١٦٥) نفسه ــ الاهداء .
(١٦٦) انظر قصيدته (رذاذ المطر) ١٠٢ .
(١٦٧) عواطف وعواصف ١٧٩
(١٦٨) مقدمة القصيدة النثرية .

ان قلبـــي ارجوحـــة نصبت بـــين مفطومـــة ومنفطم
هزة اثـــر هزة وانا لهمـــا ضاحـــك بمـــلء فمي
لست ادري من الحـــوار سوى بغمـــة من شفـــاه مبتسم
ملـــح الفاظـــه ومنطقه فتـــرة للـــدلال والكلم
حلمـــي في دبيبـــه وأرى عـــدوه مثـــل رقصة الحلم
مر بي خاطفـــا ومـــن عجب مـــر بي خاطفـــا فرد دمي
يتبـــارى واختـــه وانا ذبـت خوفـــا من زلـــة القدم

....

كجناحـــي طـــير اضمهما كلمـــا رفرفـــا من السأم
فاتـــرات الجفـــون تعـــرض لي فتصب الفتـــور في قدمي
... القصيدة

وتبدو هذه القصيدة ذات اجواء طفولية حرص الشاعر ان يختار لها كل ما يشعر بنزق الأطفال ورقة الاحساس وخفة الحركة . وتكفي الاشارة الى هذا الاختيار الموسيقي الموفق لهذه التشكيلة من بحر الخفيف ، اذ استخدم العروض المحذوفة وضربها المماثل (فاعلاتن مستفعلن فاعلن) مما اكسب القصيدة كلها جوا من الحركة والخفة والقفز . ولا غريب اذن ان تجيء هذه الالفاظ الدالة على الحركة والنشاط امثال (ارجوحة ـ هزة ـ دبيب ـ عدو ـ رقصة ـ خاطفا ـ يتبارى ـ زلة ـ اضمهما ـ رفرفا) كما تعاونت مجموعة الصور (قلبي ارجوحة ـ دبيب الحلم ـ رقصة الحلم ـ رد دمي ـ جناحا طائر) مع اللغة البسيطة على اضفاء جو من البراءة والطهر هما اعلق بعالم الاطفال وابرز سمات الطفولة .

(٩)

اذا كانت تلك ابرز الموضوعات التي تشير الى درجة بسيطة من التطور في الشعر العراقي ضمها ديوان شاعر خلصت رؤيته من بعض خصائص النزعة الكلاسية ، فان الجدير بالملاحظة حقا اسلوب الشاعر في رؤيته للموضوعات التي نسميها عادة الموضوعات العامة ، ونعني بها موضوعات الاحداث السياسية والاجتماعية والفكرية التي تعني قطاعات واسعة من المجتمع . وهنا نجد مجاهدات الشاعر الشرقي تقديم هذه الموضوعات من رؤية فيها بعض الجديد عما ألفناه في شعر الرصافي والزهاوي واضرابهما . حسبنا التعرف الى مقدمات قصائده في هذا المجال لنتعرف على مجرى

القصائد . وقد افتقدت نبرات الخطابة والحماسة ونزعات الوعظ والارشاد .

تبدأ قصيدته (صفير العسس)[١٦٩] - والعنوان ذو دلالة - وقد كتبها الشاعر على اثر مقاطعة الفراتين لانتخاب المؤتمر التأسيسي الذي صنعه الانكليز ، بقوله :

عدنا وعادت حالنا الراكدة   يسألنا التاريخ ما الفائدة ؟

وتبدأ قصيدة(اوهام)[١٧٠]التي قدمها للريحاني في زيارته للعراق بتوقيع «رمزي»:

في بلادي مناحة الاوهام   وحياتي فيها خيال الحياة

وتبدأ قصيدة (نشيد الزوايا)[١٧١] في تصوير حالة العراق العامة هذه البداية:

يا ضارب العود مهلا   اسمع نشيد الزوايا

وعندما ينفجر العراق في مظاهراته الصاخبة عام ١٩٤٨ لاسقاط معاهدة بورتسموث يكتب الشاعر قصيدة ليس لها رابطة أو صلة بذلك الشعر السياسي الخطابي المعهود، وانما يتحدث الشاعر عن (الزورق التائه)[١٧٢]في مياه دجلة، وعن (ملاحين) و (ركاب) و (أمواج) و (عواصف). ولن نجد في طول القصيدة ذات الثلاثة عشر مقطعا لفظة واحدة تمت لمصطلحات السياسة بصلة. ولولا المقدمة النثرية التي وضعها الشاعر بقوله «نظمت عام ١٩٤٨ بمناسبة الارتباك السياسي في العراق وما حدث من زعازع» لما تعرفنا على غرض الشاعر وموضوع القصيدة، وان كانت نهايتها توحي بشيء من ذلك، وكأن الشاعر يخاطب رئيس الوزراء الذي فشل في فرض المعاهدة الجائرة، وفر هاربا الى لندن:

أيا من ترك الزورق للتاريخ والعبره
كطير الماء لا يعرف مأواه ولا وكره
خسرنا النهر والزورق لم نربح سوى حسره!

(١٦٩) عواطف وعواصف ٩٢ .

(١٧٠) عواطف وعواصف ١٠٥

(١٧١) نفسه ١٠٨ .

(١٧٢) نفسه ١٢١ ويلاحظ هنا تأثر الشرقي بأجواء وصور علي محمود طه واستخدام (زورقه) المشهور ولكن لغرض سياسي .

وفي شيء من هذا الغموض والايحاء تجيء رواية الشاعر لمأساة فلسطين التي صورتها قصيدته (هزة)[١٧٣] التي تبدأ بهذا المطلع:

صور معلومـــة مجهولة طفـن في ليلي فصاحـت ألمتني
لطمـــت خدي يد مغلولة آه لو ذات سوار لطمتني

وتستمر مقاطع القصيدة عن لسان (امرأة) منكوبة، تتوالى عليها مشاهد الأحزان ولوحات الفجيعة والمأساة، حتى يصل الى المقطع السابع، وقد انتهى حديث (المفجوعة) ليبدأ حديث (الشاعر) فيخاطبها قائلا:

يا فلسطـين ويـــا أرض الجدود انـت امجــاد وبعــث ونشور
حرثنـــا من عهـــد عاد وثمود فـرع اشجـارك منــا والجذور
كم حوينـــاك جنـــودا وبنود وسكنـــاك قصورا وقبور
اصبـح المبـكى لنـــا لا لليهود دالــت الدولـــة فالعيش غرور

أما صورة الوطن العراقي، وبيئة الشاعر الاولى، النجف، فقد حرص الشاعر على تصويرها في نبرة ذاتية، وكأن مرائي الوطن تصيبه بالدهشة والانبهار آنا بعد آن، ويصبح الوطن ملكه الشخصي. حسبنا هذه الابيات من قصيدته (وادي النجف)[١٧٤]

وطنـــي المفـــدى أي سر في ثراك الطهـــر عالق
أمـــن الثـــرى هذي الدمى ومـــن الـــورى هذي الغرانق؟
ومـــن التـــراب، ومـــا التراب، خلقـــت اوراق الحدائق
مرت بصخرتـــك القـــرون سريعـــة مر الدقائق
مـــلأى بكـــل طريفـــة مـــن كل معجـــزة وخارق

ولكن السؤال يفرض نفسه مرة أخرى: الى أي مدى كان الشاعر يتناول هذه الموضوعات العامة في رؤيته الخاصة؟

الواقع أن رصدنا لبعض الملامح الجديدة في رؤية الشاعر من خلال التأكيد على بعض النماذج، لا يعني ان نغفل الحقيقة الواضحة في ديوانه المتمثلة في احتلال الرؤية الكلاسية جانبا كبيرا منه. فالشاعر لم يستطع أن

---

(١٧٣) عواطف وعواصف ١١٧ .

(١٧٤) عواطف وعواصف ١٣٠ .

يتخلص منها بعد، وقصائده (عيد الأضحى)، (سياط)، (شرار)، (رمز الحياة)، (جلاء المرآة)، (معاتبة الطاغي)، (محنة الاخلاص)، و (عبرات)، فضلا عن ثماني قصائد اشار الشاعر الى أنها من أوائل نظمه[175]، لا تختلف كثيرا عن الخطوط العامة التي جاءت عليها قصائد الزهاوي والرصافي، لا ينقصها ذلك القدر الوافر من الوضوح التام والدخول للغرض المباشر ونثرية العبارة وجفاف الحس ونضوب العواصف وتحكم نزعة الخطابية والوعظ. وقد يفاجئنا الشاعر في بداية قصائده، بتجربة خاصة صادقة، والنظر للمؤثر من زاوية خاصة، كالذي ابتدأت به قصيدة (ذكرى السعدون)[176]، والسعدون رئيس وزراء العراق المنتحر، وهو صديق الشاعر في الملمات:

نغـــر الجـــرح فأدمـــى قلمي ودم الامجـــاد يرثـــى بالدم
عن فم الجــرح ومـــا افصحته سورة حمـــراء تتلى بفمي
اسهـــم من كلـــم تنزعها كبـــد مرشوقـــة بالاسهم

وسرعان ما ينتهي دور الذات والرؤية الخاصة، وها هو جو المناسبة يتحكمه فتركبه تلك النزعة المأثورة في المراثي، واذا بالمعنى يتكرر والصور تتكدس واذا بالنزعة الخطابية ونبرة الوعظ وعمومية الصفات تأخذ طريقها الى نسيجه:

يا عظيمـــا كلمـــا افحصه مـــن نواحيـــه بدا في اعظم

ثم يخاطب العراقيين: (استغلوا ورم القلب ــ اسبروا الجرح ــ انزعوا فتحته ــ نوهوا عن همة ــ)... الخ.

(١٠)

ويحسن بنا ان نتبين آثار هذه الرؤية المزدوجة من جهة، وآثار هذا القدر من تطور الشاعر في تناوله لبعض الموضوعات الجديدة والقديمة من جهة أخرى، لنتعرف على مقدار ما تركته هاتان النزعتان، وتلك الظواهر في اسلوب الشاعر وحرفيته ونسيجه، وأخيرا لنتبين مدى النجاح الذي حققه في التخفيف من حالة التوتر الشديدة الملحوظة ما بين شكل القصيدة ومضمونها.

(١٧٥) نفسه ص ٢٢٧ ــ ٢٣٧.

(١٧٦) نفسه ٢٠٧.

وأول ما نحاوله في هذا الصدد التعرف على لغته، ولا سيما الخطوط البارزة في قاموسه الشعري. ولقد وجدنا ان رباعيات الشاعر تحمل في مفرداتها مفاتيح المجسات اللغوية التي ينطلق منها الشاعر في تشكيل مادته اللغوية، في الاستعمالات اللغوية وفي التراكيب وفي تكوين الصور. فما هي مفرداته في الرباعيات والتي تنسحب على سائر اجزاء الديوان؟ ولقد وجدنا المفردات التالية هي أبرز قاموس الشاعر: البلبل ـ السجن ـ نفوس ـ نغمات ـ صوت ـ لحن ـ ذات ـ روح ـ الورد ـ الاطيار ـ جروح ـ فجر ـ عيون ـ هبوب ـ شروق ـ افق ـ غروب ـ زيت ـ رمال ـ اقدام ـ قلب ـ فردوس ـ غصن ـ طائر ـ رفرفة ـ نهد ـ جلنا ـ آس ـ ريح ـ عود ـ انفاس ـ الغدير ـ الاوراق ـ الشفق ـ قمرية ـ كنار ـ التغريد ـ ضلوع ـ كبد ـ شراب ـ البستان ـ الشادي ـ كأس ـ الذبول ـ شدو ـ الاقفال ـ حسرة ـ زفير ـ عمر ـ رزق ـ بياض ـ مغازل ـ أسود ـ حنجرة ـ الطبيعة ـ القصور ـ العش ـ الكواكب ـ المروج ـ منهل ـ الصيف ـ الخريف ـ الشجر ـ الشتاء ـ العاري ـ مثلوج ـ ثغر ـ الشقيق ـ عالم ـ مصعوق ـ رواق ـ هيكل ـ الوادي ـ قبة ـ دار ـ حمامة ـ الروض ـ منقار ـ دمعة ـ الخميل ـ شباك ـ افق ـ الربيع ـ ظلال ـ الصباح ـ صدر ـ قيثارة ـ نار ـ الفؤاد ـ العين ـ بحر ـ ساحل ـ القنابل ـ سجع ـ جسد ـ قارب ـ شراع ـ حبل ـ الولادة ـ الموت ـ الطيب ـ جوانح ـ شراك ـ مفتاح ـ الدجى ـ الكرم ـ الراح ـ خيط ـ الطريق ـ السماء ـ سحب ـ انيس ـ الآل ـ وكر ـ الندى ـ القضاء ـ طل ـ ضوء ـ الذئاب ـ مدى ـ ماء ـ البقلة ـ هواء ـ حديقة ـ نياط ـ رفيف ـ غبار ـ السموم ـ نسيم ـ الريف ـ عقم ـ البكور ـ الأصيل ـ الدليل ـ اللبنة ـ الزجاج ـ الغراب ـ اجراس ـ القوافل ـ الحشاشة ـ نور ـ ريش ـ طرف ـ الخوافي ـ القوادم ـ النهر ـ حبة ـ صقر ـ برعم ـ النجوم ـ النعيم ـ المندل ـ الرغوة ـ مهد ـ القداح ـ اللحد ـ حانة ـ تلعة ـ السنبل ـ العنقود ـ العذق ـ الفحم ـ اللئالى ـ الماس ـ الطين ـ النخلة ـ الغابة ـ لوح ـ غرائز ـ القطن ـ الليف ـ الصوف ـ الفخ ـ حبل ـ فأس ـ حطب ـ قبلة ـ الربيع ـ الأزهار ـ الحباب ـ وقود ـ النحل ـ العسل ـ فطير ـ خبز ـ فلك ـ الطوفان ـ الحشف ـ الافاعي ـ الجآذر ـ عصافير ـ الوحش ـ خمر ـ دخان ـ شعاع ـ ظمأ ـ شظايا ـ اوحال ـ فيض ـ الانسان ـ دم ـ الميلاد ـ لذة ـ جماجم.

ولسنا نزعم ان هذا قاموس الشاعر برمته، ولكننا نستطيع ان نقول ا
هذه المفردات هي ابرز ما تمثل في رباعياته التي تكاد تحتل نصف ديوانه
وليس من خطتنا تحليل قاموس الشاعر وتتبع المفردة في صورها المختلفة، فذلك
ما لا يتسع له مجال هذا الفصل، لكننا سنكتفي ببعض الملاحظات.

ان كلمات القاموس تمثل مجسات حسية تشترك جميعها في أنها تمثل (عالم
الطبيعة) بكل ابعاده، النبات، الحيوان، الجماد، وليس الانسان وافعاله
وصفاته الا جزء من هذه الطبيعة. ولعله من الواضح ان الشاعر يستخدم
(الثابت) في هذه الطبيعة أكثر من استخدامه (المتغير)، ومما يؤكد هذا أنه
يفضل استخدام (الأسماء) و (المصادر) أكثر من (الأحوال) لأن الاسماء
والمصادر تعطي الجذور الحقيقية لصور الطبيعة القائمة التي يحرص الشاعر
على تحديدها وتسمية الاشياء بأسمائها، بينما تكشف الاحوال عن حالات
الطبيعة المتغيرة. ويمكننا ان نلاحظ كثرة هذه الاسماء والمصادر في هذه
الرباعية:

أيها البلبل المعلق في السجن	سلام من روضك المهجور
لا رواء ولا ابتهاج لروض	ليس فيه انتفاضة للطيور
لي في صوتك المردد	توجيه لوعي ومرشد لشعوري
لحنك الخالد الاصيل الى الفجر	يهني الدنيا بمطلع نور[177]

ومن أهم ما لاحظناه على هذه النماذج من قاموس الشاعر، ان عالم الطبيعة
يجتمع بكامل تناقضاته فهناك (الورد) كما أن هناك (الشوك)، وهناك (البلبل
كما أن هناك (الصقر) والمتناقضات كثيرة: (الارض ـ السماء)، (النار ـ
الثلج)، (البكور ـ الاصيل)، (الماس ـ الطين)، (البحر ـ الساحل)،
(الموت ـ الولادة)، (القفل ـ المفتاح)، (البستان ـ الرمال)... الخ. ومعنى
ذلك أن هذه الطبيعة لا تأخذ خطا واحدا منسجما، انما تتشكل من مجموعة
المتناقضات التي يتمثلها الشاعر فيوحد بينها في أعماقه ورؤيته، وبمعنى ان
الشاعر لا يؤمن بانفصال (الثنائيات) في الطبيعة، وانما هو يؤمن بتوحد
الطبيعة ذاتها، وبتوحده هو مع الطبيعة الى حد (الحلول) فيها بشكل من
الأشكال. وتبدو الظواهر المتناقضة في قاموس الشاعر أكثر من كونها عملية
استخدام الطباق القديم، بل أكثر من كونها تداعيات ذهنية عند الانسان
العادي حين يتداعى (الأبيض) بتذكر (الاسود) مثلا. فهي بمعنى آخر نتيجة
لآثار عملية التخيل الفني ذاتها. وأبرز وسائله في هذا الشأن استخدام اسلوب

(١٧٧) عواطف وعواصف ٣٦ .

(الاضـافـة) اللغوي. من ذلك مثلا اضـافـة الالفـاظ والمواد الحسية الى الالفـاظ التجريدية والمعنوية امثال:

رمال التاريخ ـ سجن روحي ـ لغة الروح ـ قافلة الآمال ـ رقصة الحلم ـ جنون الشتاء ـ خمر المعاني ـ مزرعة الخير ـ حانة اشباح ـ كامن وجدي ـ عصا الارهاب ـ اوتار روحي ـ ثوب التطور ـ مصفاة الزمان ـ عفة الطيور.

لكن الشاعر يميل الى اضافة المحسوس للمحسوس اكثر من ميله لاضافة المجرد للمحسوس، ومن ابرز اضافاته للمحسوس: فجر القمر ـ هبوب الفجر ـ افق الشروق ـ انتفاضة الطيور ـ شاعر الورد ـ حنجرة البلبل ـ نار الفؤاد ـ ابن الارض ـ قفص السجن ـ ابن السماء ـ اجراس القوافل ـ حفلة الصباح ـ عضة القيد ـ شبك النور ـ منبر البلبل.

وقد يحدث هذا (التوحد) والتضامم بأسلوب لغوي آخر، هو اسلوب (الوصف) فيصف المعنوي بالحسي، أو العكس، وربما وصف الحسي بالحسي والتجريدي بالتجريدي أمثال: الارض سجن ـ جناحاك قلبي ـ جسدي قارب ـ الربيع الجديد ـ كواكب غرقى ـ الربى حبلى ـ الغناء الصيفي ـ الشجر العاري ـ عالم مثلوج ـ قلبي وكر ـ الواقع المحصل ـ صقري مبرقع ـ دنياي خبز ـ ميول ضاريات.

أما الملاحظة الأخيرة على قاموس الشاعر فهي ميله الى استخدام اخف المحسوسات وأقلها مادية، فهو يستخدم لفظ (الظمأ) بدل (العطش) و(لذة) بدل (شهوة) و(ثغر) بدل (فم) و(لحد) بدل (قبر) و(طيب) بدل (عطر) و(جوانح) بدل (الاحشاء) و(تلعة) بدل (رابية).

ان أهمية المفردة قد تعطينا الطابع العام لمجسات الشاعر واهتماماته في الاختيار وقد تعطينا جذور الصور، لكن الذي تهمنا دراسته وتحليله هنا استعمال الشاعر للمفردة في السياق وداخل التركيب، فقاموس الشاعر، ولاسيما في رباعياته ، ربما يقدم لنا صورة مبالغة، أو حكما غير دقيق عن لغته وأسلوب استخدامه للمفردات بطريقة ذاتية تفرده عن غيره من الشعراء. والواقع اننا استطعنا ان نتبين في استخدام الشاعر ثلاثة مستويات متزاملة تماما، ولم تتعاقب، وانما ظلت ترافق الشاعر حتى سنواته الأخيرة، تكشف عنها رباعياته وموشحاته وقصائده.

المستوى الأول ـ الاستخدام التقليدي للغة من حيث الاهتمام بالجزالة

والفخامة والفصاحة والبلاغة. ونجده في قصائده المبكرة[178] ،كما نجده في قصائد غيرها امثال (قارورة من مدامع) التي يقول منها:

ولم ادر أي الجالبين على الحشى اشد بلاء ناظـــري ام مسامعي
فهـل نافـع أنـــي أكم لواحظي بكفي وأحشو مسمعي بالاصابع

فهذه التراكيب (أي الجالبين ـ على الحشى ـ اشد بلاء ـ ناظـري ـ مسامعي ـ اكم لواحظي) ليست سوى لغة عباسية تمتلىء بها دواوين الشعر العباسيين كما تذكرنا قصيدة (صوت الكوفة)[179] بلغة الشعر الجاهلي ومطلعها:

لكوفة الجند وهـي المنبـر العالي صوت يردده تاريخنـــا الغالي

وفي مثل هذه اللغة التقليدية جاءت قصائده (احلام الحضر)، (تحية بابل (على ضفاف الغراف)، (وادي السلام)، (دمشق)، (مكوى العتب)، (الدموع وقد يتفاصح الشرقي ويتقعر باحثا عن الجزل، والغريب، والحوشي كقوله

انفـت على الغـراف فهـي مدلة لكنهـــا ببساطـــة الاحقاف
الفارهـــات بساطـــة وجلالة هذي القصور وغيرهن اثاف[180]

وقد تبدو (الاثافي) مفهومة لما رسخ في ذهن القارىء الحديث من صور الشعر الجاهلي والفاظه لكن (الاحقاف) تظل غريبة غير مأنوسة. ومثلها كلمة (البشام) في قوله:

والرياحين التي انبتها سفحك الزاهي تولت والبشام[181]

ومثلها(رديع)[182]و(الوسوق)[183] و(الخريت)[184]لكن هذه المادة اللغوية الغريبة وغير المأنوسة قليلة في ديوان الشاعر.

المستوى الثاني ـ وهو ما يشكل ظاهرة غريبة حقا. تلك الظاهرة التي تتمثل في استخدام الشرقي مصطلح العامة العراقية واستعمالاتها لتراكيب الالفاظ. من ذلك قوله:

---

(١٧٨) امثال (عجز وقدرة) ٢٢٧ و(في الانتحار) ٢٢٩ و(طيور الخريف) ٢٣٥ .
(١٧٩) عواطف وعواصف ١٤١ .
(١٨٠) نفسه ١٣٧
(١٨١) الديوان ١٣٣ .
(١٨٢) الديوان ١٤٦ .
(١٨٣) الديوان ١٧٤ .
(١٨٤) الديوان ٨٢ .

ورثـت في الجـراب دهـرا وولت فورثنـا جرابهـا المنفوخا[185]

ومصطلح (الجراب المنفوخ) من اصطلاحات عامة العراق، يقال كناية عن صاحب المظهر الكاذب، ويقال (فش الجراب)، وقد استعمله الشرقي أيضا فقال:

فشك الله من جراب نفخناه فلم نستفد بنفخ الجراب[186]

والبيت كله مما تتداوله العامة في العراق ومثله:

أكلا نفسه ويعلس بالالقاء اذني تلميذه المتخوم[187]

والتعبير (يعلس بالشيء) عامي عراقي، يقال لمن يسحق الشيء بأسنانه ويمضغه بترو. وتقول العامة (الحبل على الجرار) كناية عن استمرار الحدث، فيقول الشرقي:

الحبل ذاك الحبل والجرار ذاك الجرار[188]

والأمثلة كثيرة مما تشكل ظاهرة واضحة في ديوان الشاعر[189] . ولا يقتصر الأمر على بيت هناك وبيت هنا، انما تكاد قصائد بكاملها تجيء مكتظة بهذه المصطلحات والاستعمالات العامية أمثال قصائده (عيد الاضحى)[190] و(السياط)[191] و(قلب الفقير)[192] فكيف نعلل هذه الظاهرة في شعر الشرقي، لا سيما وأنه كان قد تعلم في تلك الحلقات اللغوية القديمة في مدينة تعنى بأساليب اللغة الفخمة، والتركيب الجزل والجمل البليغة، ثم نال الاجازات العلمية في مجموعة من هذه العلوم القديمة وكان بين زملائه من المبرزين[193] ؟

الواقع ان الشرقي لا يتحرج من استخدام هذه المصطلحات والتراكيب العامية والمبتذلة في شعره، بل هو يتعمدها تعمدا، وكأنه حين يضرب بمواصفات اللغة القديمة من فصاحة وجزالة وفخامة وقوة أسر وغريب وحوشي، انما هو يعبر عن وجهة نظر يحرص على تطبيقها وتوضيحها في مقدمة ديوانه اذ

(١٨٥) الديوان ١٠

(١٨٦) الديوان ٧٩ .

(١٨٧) الديوان ٣٢ .

(١٨٨) الديوان ٧٢ .

(١٨٩) انظر بشأن الظاهرة ديوان الشاعر ص ١٥ ، ٢٣ ، ٨٤ ، ٩٣ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٥٧ ، ٦٨ ، ١٤٨ .

(١٩٠) الديوان ١٦٠ .

(١٩١) الديوان ١٦٩ .

(١٩٢) الديوان ١٨٧ .

(١٩٣) شعراء الغري – علي الخاقاني ج ٧ ص ٣ .

يقول «... احاول الزحزحة عن الاتجاه القديم فأخرج عن الأدب المدرسي حتى لا يكون ما انظم وقفا على طائفة خاصة اعتادت أن تجعل معاجم اللغة الى جنب الدواوين »[194] والسبب عنده ان ادب هؤلاء التقليديين «كان أدب ديباجة، الصياغة فيه اكثر من الشاعرية، فقصائدهم وضعت في قوارير من الفاظ تفوقها في الجزالة »[195] فاذا اضفنا الى ذلك أن الشرقي كان يعتقد ان مصدر الهامه هو (المجموع لا الفرد)[196] أمكننا ان نتبين هدف الشاعر ومحاولاته الوصول بشعره، ولاسيما برباعياته المركزة الى أكبر قدر من الناس، بل لعله اراد لشعره من خلال تلك الاستعمالات أن يلمس اوسع الاوساط الشعبية. واذا كنا نجد أن هذه الظاهرة تستحق الاشارة والتسجيل، فليس لانها قريبة من دعوة ورد زورث المعروفة في أن تكون اللغة الملائمة للشعر مأخوذة من احاديث الناس الطبيعية تحت تأثير المشاعر الطبيعية[197]، فتلك قضية مختلفة تماما وليس لها علاقة باستعمال المصطلح العامي، وانما تستحق التسجيل لانها اشارة تاريخية تعني أن الشاعر العراقي ابتدأ يصرف النظر عن الموقف اللغوي التقليدي باحثا عن موقف جديد وعلاقات لغوية جديدة.

ولكنه يشكو كغيره من شعراء الفترة ازمة تطوير اللغة العربية وقد مرت عليها سبعة قرون مظلمة لم تشهد ساحتها فنا عظيما أو فكرا ذا اصالة وحيوية، ولا تجارب مهمة في حقول التوليد والاضافة والتجديد. ومن هنا لا يجد الشرقي وأمثاله سوى تراكيب العامة ومصطلحهم، بعد أن رفضوا مواصفات القاموس القديم.

ولا شك ان الشرقي قد بسط القضية، قضية استخدام المأثورات الشعبية ولغة العامة، تبسيطا مخلا. ولعل أول ما يشترط في استخدام هذه المأثورات أن تكون في درجة من الحرارة العاطفية التي تشدها الى نسيج الشعر فضلا عن دور الشاعر البارع المقتدر الذي يتمكن من استخدامها بنجاح كبير. انه المقتدر الوحيد ـ والشرقي ليس من هذا النموذج ـ باستعماله الخاص ان يدخل أية لفظة في نسيجه ليرفع منها ويفجر طاقاتها، سواء أكانت عامية أم غير عامية، ومن تحصيل الحاصل ان يشترط في التعامل مع المأثورات الشعبية بعده عن النثرية والتقريرية او الجفاف العقلي، وهو ما نراه متوافرا في استعمالات الشاعر الشرقي. بينما يستخدمها الشاعر المقتدر الاصيل

---

(١٩٤) عواطف وعواصف ـ المقدمة ٤ ـ ٥ .

(١٩٥) عواطف وعواصف ص ٤ .

(١٩٦) المصدر نفسه ص ٦ .

(١٩٧) النظرية الرومانتيكية في الشعر : سيرة ادبية لكولردج ـ ترجمة عبد الحكيم حسان . دار المعارف بمصر ١٩٧١ ص ٢٧٠ ـ ٢٧١ .

ـيـحـها دفقة حارة من عواطفه، يجيء بها في موضع دقيق من التجربة كلها تجيء ملتحمة مع النسيج العام.

وحسبنا الاشارة الى النجاح الباهر الذي حققه الشاعر بدر شاكر ـياب في هذا الشأن، وبخاصة في قصيدته الرائعة (المومس العمياء) اذ ـتخدم مطلع أغنية شعبية عراقية مشهورة أجمل استخدام بحيث جاءت جزءا من الحوار الداخلي الذي كان يصطرع في اعماق هذه المرأة البائسة[198] .

أما المستوى الثالث ـ فيتمثل في هذه البساطة التي نجدها تشيع في لغة الشاعر، وقلما يبحث عن المفردة الفخمة ذات المواصفات المعينة، انما هو معني بأحاسيسه، وبالالفاظ التي تنقل تلك الاحاسيس، دون أن تكون عائقا بغرابتها أو جزالتها ودلالتها القديمة، عائقا لهذا الاداء النفسي المطلوب، او حجر عثرة في سبيل وصولها سريعا لمتلقيها، وسنكتفي بهذا المثال:

انت ذكرتنــي الحنــين فجالت   مغريــات وحــام طيــف مثير
هكذا انفس الحيــارى تغني   هــكذا يحمــل العــذاب الضمير
ليس قلبــي من الطيــور ولكن   راعـــه ما رأى فكاد يطير[199]

لكن عناية الشاعر تبدو احيانا واضحة في اختياره لفظة ذات دلالة موحية تلقي بظلالها على البيت كله كقوله:

وصبايـــا الفـــن في صهوته   أغربـــت في خيـــلاء الموكب[200]

فقد أحدثت كلمة (خيلاء) تأثيرها بحيث اختصرت مجموعة الفاظ قد لا تغني عنها. ولعل تأثيرها يجيء من توسيع صورة الموكب باضفاء هذه الصفة المعنوية عليه بتغيير سياقها المألوف في الاستعمال، اذ يوصف بها الانسان عادة. فاذا بالقارىء يعيد النظر في البيت من جديد وقد اثاره هذا السياق الجديد. ومن اختيارات الشاعر الموفقة:

سكت النهر موحشا لا خرير الماء فيه ولا رفيف الشراع[201]

---

(١٩٨) الاغنية هي (سليمة يا سليمة) انظر ديوانه (انشودة المطر) الطبعة الاولى ـ بيروت دار مجلة شعر ١٩٦٠ ص ٩٣ . وبشأن تتبع هذه الظاهرة الفنية الناجحة عند السياب انظر قصيدته (هرم المغني) من ديوان (منزل الاقنان) ـ ديوان بدر شاكر السياب ، المجموعة الكاملة ـ دار العودة بيروت ١٩٧١ ص ٢٠٧ ، وانظر قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي) في ديوانه (شناشيل ابنة الجلبي) ص ٥ ـ ١٠ . وانظر قصيدة (عرس في القرية) انشودة المطر ٢٧ .

(١٩٩) عواطف وعواصف ٣٩ .

(٢٠٠) نفسه ١٢٥

(٢٠١) نفسه ١٥١

وقد اثرت كلمة (موحشا) جو البيت كله، وكأنها كانت السبب في انقطاع الخرير وتوقف رفيف الشراع، وكأن هذه (الوحشة) قد هيمنت على المنظر الساكن تماما. ومن ذلك أيضا قوله:

تنفس القـداح صبحـــا مخبرا   عن ليلة فاشمم روائح الخبر[202]

ولفظة (تنفس) قد تركت شيئا من الحركة في صور البيت كله، وكأن القارىء يتابع تنفس القداح صباحا وما يمكن ان يتبعه بعد ذلك. ونكتفي بهذه الامثلة، لان ظاهرة اختيار اللفظة الموحية ليست شائعة في قصيدة الشاعر، بل هي تجيء نادرة. وحسبنا وجودها كمؤشر لبدايات اهتمام الشاعر العراقي وعنايته باللفظة ذات الدلالة والايحاء.

ومما يناقض هذه الظاهرة، بروز ظاهرة واسعة الانتشار في نسيج الشاعر تمثل الجانب السلبي في التركيب اللغوي. ونعني بها تطرف الشاعر في سهولة الالفاظ واهمال العناية باختيار المفردة حد استعمال المبتذل من اللفظ والكلام العادي مما اضفى جوا من النثرية والتقريرية والبرود افقد النسيج طاقاته وفاعليته. ومما زاد الأمر ترديا ان الشاعر لم يكتف بألفاظ السياسة والمجتمع وماديات الحضارة والفكر والثقافة والنظريات التي حفلت بها قصيدة الشاعر العربي ما بين الحربين، وانما اضاف اليها ألفاظاً محنطة فقدت اشعاعاتها منذ قرون عديدة، كألفاظ الفلسفة والمنطق وعلم الكلام مما تعلمه في صباه في حلقات الدرس الديني، دخلت قصيدته دون استخدام شعري يقلل من جمودها ويكسر أطرها الثابتة، كقوله:

دليـــل العالـــم الثاني خيـــال العالـــم الأول
تباطـــأ في تكاملنا وفي ايجادنـــا استعجل[203]

ومن هذا الصنف قوله:

يقولـون بالبرهـــان آمـــن معشر   وما نفع ايمـــان يجـيء ببرهان
فما انا فيما يدرك العقـل مؤمن   ولكنمـــا من فوق عقلي ايماني
ولما قضى الوجدان بالديـن للورى   طرحت دليلي واكتفيت بوجداني[204]

وآخر الظواهر التي سنشير اليها في لغة الشاعر، والتي لها دلالة معينة، ترادف

(٢٠٢) نفسه ١٢٨ .

(٢٠٣) عواطف وعواصف ٤٥ .
(٢٠٤) نفسه ٨٦

المعاني وتقاربها. من ذلك قوله:

سرى وهنا بنا الزورق لم يجنح ولا مالا
تهادى الزورق المشحون احلاما وآمالا
بها يرقص فوق النهر مزهوا ومختالا[205]

فليس هناك فرق كبير من قوله (لم يجنح ـ ولا مالا) وفي قوله (احلاما ـ وآمالا) وفي قوله (مزهوا ومختالا). ولقد سبق أن وقفنا عند هذه الظاهرة في دراسة شعر الجواهري، ولكن الذي يهمنا الآن دلالتها في نزعة الشاعر. أما انها تكشف عن ضعف في قدرات الشاعر وبخاصة حين يستخدمها في القوافي فذلك امر مؤكد لأن القافية ـ كما نرى ـ فخ الشاعر المنصوب وعذابه الدائم. ولكننا نضيف الى ذلك، انها بقية من آثار الشاعر التقليدي. اذ تبرز بين الفينة والفينة اهداف الشاعر القديم في حرصه على الشرح والتوضيح والافاضة. بل واكثر من ذلك، فقد يحلو له ان يدلل على المهارة والصنعة باقتداره على ايراد مجموعة ألفاظ تترادف معانيها وتتقارب. والا فما الفرق بين (ينقذ) و(ينجي) في بيت الشرقي هذا:

فلا ينقذه حبل ولا مجذافه ينجي[206]

هل تحكمته القافية فكشفت عن ضعفه أم ارتد الى موقف الشاعر الشارح المفصل؟ وأي خلاف بين (الاحلام) و(الرؤى) في قوله:

اي احلام جسام ورؤى لبني بابل يجلوها ابتسام[207]

أو بين (هدموا ـ خربوا)[208] و (تخلى ـ تعاف)[209]، (المجاذيب ـ المجانين)[210].

(١١)

ويمكننا بعد استعراضنا للملامح البارزة في قاموس الشاعر، واعادة النظر اليه من جديد في ضوء المستويات اللغوية الثلاثة التي تترافق في القصيدة

---

(٢٠٥) نفسه ١٢١.
(٢٠٦) عواطف وعواصف ١٢٢.
(٢٠٧) نفسه ١٣٢.
(٢٠٨) نفسه ٩٤.
(٢٠٩) نفسه ٩٧.
(٢١٠) نفسه ١١٤.

بظواهرها السلبية والايجابية ان نتبين الخطوط البارزة في خيال الشرقي وصوره.

وأول ما يلاحظ في صوره، هذه الحسية البارزة في انتقاء جذور الصورة، أو الكلمات الصلبة التي انتقاها، كما مر بنا، من (الأسماء) و (المصادر)، ومن المعروف ان استخدام (الصور الحسية) و (تحديدها) وتسمية (الاشياء بأسمائها) بدل الكناية عنها من ابرز السمات الجديدة التي ادخلها الرومانسيون الاوربيون في مواصفات الصورة، مما جعل مفرداتهم اغنى واقرب الى المحسوس واثارة المشاعر، والصق بحواس الانسان المختلفة من اصوات وألوان، وأكثر ايحاء بمعانيها[٢١١].

وليس معنى ذلك انهم لم يشخصوا المعنوي من الألفاظ، بل فعلوا ذلك حين تعاملوا مع محورهم الاساسي، الطبيعة. فقد شخصوها بدقة ومنحوها كل مظاهر الانسان وسماته وعواطفه وجعلوها ـ على حد تعبير كولردج ـ «موازية للحياة الانسانية في العواطف والمبادىء والاخلاق والسلوك »[٢١٢]، مشترطا ان يكون الشاعر «قد لحم حياته الخاصة وعواطفه وغلغلها بموضوعات الحس التي هي أشياء ثابتة وميتة في الاساس... ولا تنسخ الموضوعات باخلاص من الطبيعة وانما تحول اليها حياة بشرية فكرية من روح الشاعر نفسه.. التي تقذف بوجودها خلال الأرض والبحر والهواء »[٢١٣].

ولا نظن ان الشاعر العربي والعراقي بخاصة، في هذه الفترة، قد استطاع أن يهضم هذه الفكرة و «يقذف بروحه خلال الارض والبحر والهواء»، وقد يرتفع التشخيص احيانا عن الطريقة الآلية فيكسب الصورة جمالا واثارة، كقول الشرقي:

تربة تنبت النبوغ ونهر دفع المجد في سواقيا تجري[٢١٤]

أو كقوله:

واذا الارض مرقص للاماني البيض تختال في غلائل خضرا[٢١٥]

ولكن اين هي روح الشاعر الملتحمة؟

---

(٢١١) الرومانتيكية ـ محمد غنيمي هلال ١٨٩ .
(٢١٢) Abrams, The mirror and the lamp, P. 294.
(٢١٣) ibid. P. 292.
(٢١٤) عواطف وعواصف ١٧٧ .
(٢١٥) نفسه ١٧٧ .

والأهم من ذلك ان نتساءل: هل التشخيص سمة جديدة استحدثها الشاعر الرومانسي وحده؟ الواقع انها سمة كلاسية اساسا مع الفارق الكبير في استخدامها عند الشاعر الرومانسي. فنحن نجد الشاعر العربي القديم معني بأسلوب تشخيص المعنوي عناية شديدة، فهذا ابو صخر الهذلي يحدثنا عن الدهر في ابياته المشهورة:

عجبت لسعي الدهر بيني وبينها فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر
فيا هجر ليلى قد بلغت بي المدى وزدت علي ما لم يكن يبلغ الهجر

وهذا البحتري يضفي سمات مادية، ويخلع على (الهوى) صفات بشرية:

أيام عود الدهر اخضر والهوى ترب لبيض ظبائها الاتراب

وأبو تمام ذو شهرة في استخدام هذا الاسلوب، باضفائه الصفات الحسية على المجردات، وخلع الصفات البشرية على الجامد، وحسبنا الاشارة الى بيتيه المشهورين:

ان يكد مطرف الاخاء فاننا نغدو ونسري في اخاء خالد
او يختلف ماء الوصال فماؤنا عذب تحدر من غمام واحد

فالمجردات (الدهر) و(الهجر) و(الهوى) و(الاخاء) و(الوصال) قد اكتسبت صفات حسية أو شخصت تشخيصا انسانيا، ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان هذه السمة هي أبرز سمات الصورة في الشعر العربي القديم، بل في الشعر الكلاسي عموما. فلقد كان الشاعر الأوربي قبل ورد زورث وكولردج يستخدم هذا الاسلوب المسمى آنذاك بمصطلح (**Personification**)، ومعناه اضفاء الصفات البشرية على المفاهيم التجريدية. وقد وصفه ورد زورث بانه استخدام ميكانيكي، مما أحال شعر القرن الثامن عشر وما قبله الى «جنون مبيت للشعر الزائف، أو هستريا مخيفة للضعف» كما وصفه كولردج[٢١٦]. واذا كان ورد زورث قد استثنى بعض الاساليب ذات الشكل الميكانيكي في الشعر المتداول **Valid poetry** ، باعتبارها قوانين تحكم حالة الشاعر[٢١٧]، فان كولردج قد رفض ذلك واصفا هذا الشعر بأنه زائف، في قوله حين رد على ورد زورث «.. كم سيبدو سخيفا وقليل الحكمة استخدام شكل بواسطة شخص، تحت تأثير عاطفة عالية مثل تشخيص كائن تجريدي »[٢١٨] .

(٢١٦) The Mirror and the lamp, P. 291.

(٢١٧) ibid, P. 291.

(٢١٨) ibid, P. 291.

وهكذا رفض كولردج اسلوب تشخيص المجردات، الا أن أكثر ما ازعج الاثنين ـ كولردج ووردزورث ـ ذلك الاستعمال السطحي للنوع الثاني من انواع التشخيص الذي عرف منذ ايام رسكن Ruskin باسم الـ Pathetic Fallacy وهو اضفاء الصفات البشرية ليس على المجردات، وانما على التفاصيل والجزئيات المادية للكون الطبيعي بارجاع الحياة والعاطفة والفراسة لها[٢١٩]. ومن هنا جاء موقف الرومانسيين من استخدام هذه الاساليب والتفريق بينها حادا ودقيقا، لأنه موقف نابع من خلفية فلسفية تجمع الاهتمام المشترك لفلسفة الطبيعة والفن معا منذ مطلع القرن التاسع عشر، وهي جزء أساسي لمحاولة تنشيط الكون الميكانيكي والمادي الذي نشأ من فلسفات ديكارت وهوبز. لقد كان هذا الموقف عند الشاعر الرومانسي جزءاً من عملية السيطرة على احساس الغربة عند الانسان أمام العالم بواسطة لحم الانقسام بين الموضوع والدافع[٢٢٠].

وتكفي الاشارة ـ في توضيح الموقف ـ الى نظرة وردزورث الدينية للطبيعة، فقد اعطاها حياة اخلاقية ومشاعر لكل شكل من أشكالها (الصخور، الفاكهة، الزهور...)، لذا فقد انتهى موضوع تشخيص المجردات ان بدا ذنبا لا يغتفر عند الشاعر الذي يستخدمه استخداما بلاغيا، حتى لنجد مصطلحا جديدا مفضلا لديهم يدل على ما يقصدونه وهو الـ Prosopopoeia الذي اشار اليه جوزف وارتن باعتباره «نتاج القوة الابداعية للخيال الدافق والحيوي والذي بواسطته تعطى الحياة والحركة للاشياء المادية[٢٢١].

وحسبنا هذه الاشارة للقول ان استخدام الشاعر الحديث لأسلوب التشخيص لا يعني انه نابع من رؤية رومانسية تستند الى خلفية فلسفية، وانما هو امتداد للاستعمال الكلاسي في التشخيص واقامة العلاقات بين المحسوس والمجرد.

ومن سمات الصورة البارزة في شعر الشرقي وضوحها وبعدها عن التعقيد والتشابك ولعل اهتمام الشاعر باقامة العلاقات ما بين المادي والمعنوي قد قلل من فاعلية الصور ذات الخيال البصري في كثير من شعره. فالشاعر العراقي، وربما شعراء ما بين الحربين قلما استطاعوا تخليص صورهم من

---

(٢١٩) ibid, P. 291.

(٢٢٠) ibid, P. 65.

(٢٢١) ibid, P. 292.

هذه العلاقات التقليدية ما بين الحسي والمعنوي. ولعل صورة الشرقي في أحسن نماذجها تفتقد التراكم والشرح والتكديس، بحيث يمكننا القول ان الشاعر يقدم مكونات الصورة متناثرة.تاركا عملية ربطها وتجميعها لذهن القارىء وحسن تخيله ومشاركته:

جسدي قارب وقلبي شراع وحياتي حبل وعقلي نوتي[٢٢٢]

لقد تجمعت في هذا البيت مجموعة من وحدات الصور الصغيرة لتكون لوحة (الشاعر ـ السفينة) ومن الواضح ان الشاعر لم يستخدم اية اداة من ادوات التشبيه الظاهرة، لكنه حين يستخدمها فلكي لا يزداد تناثر الصور وتفككها، كالذي نلحظه في قوله:

يا شموعا في رياض اشعلتهن الشقائق
ورق الورد نثار لزفاف في الحدائق
كم جناح مثل قلبي كبزوغ الفجر خافق[٢٢٣]

والملاحظ في الابيات ان الشاعر اعتمد المكونات الحسية التالية (شموع ـ رياض ـ شقائق ـ ورق الورد ـ حدائق ـ جناح ـ قلب) والرابط الذي يمكن أن يكون قد شد بين هذه المكونات ليس هو التشبيه، وانما هو لون الحمرة الذي منحته الكلمتان (الشقائق ـ الورد) بينما قامت لفظتا (الشموع ـ الفجر) بلمسات الضوء. فهل اراد الشاعر ان يقول: بأن اشتعال الورد في الحدائق لاقامة حفل زفاف الطبيعة هو من أجل خفقان جناح الشاعر؟

وليس الجواب هو الهام، وانما هذه الفكرة الموسعة التي يحاول الشاعر تكثيفها بصورة صغيرة متناثرة اشبه بالشظايا، لتترك قارئها يحاول ربطها واستخدام خياله وتصوره لاقامة العلاقات بينها. وسنكتفي بالمثل التالي لتوضيح هذه الظاهرة. يقول الشاعر، وقد نلمس آثار الخيام في تأمل صور الوجود وحركة الدهر:

البرايا قوافل للفناء في طريق الرجاء تطوي المراحل
لو صعدنا الى اعالي السماء لسمعنا اجراس تلك القوافل
موكب سائر حمولته الموتى وليس المحمول غير الحامل[٢٢٤]

---

(٢٢٢) عواطف وعواصف ٥٥ .

(٢٢٣) المصدر نفسه ٢١٥ .

(٢٢٤) المصدر نفسه ٣٣ .

وبغض النظر عن (المحمول والحامل) التي قد تسرب الى ذهن المتلقي شيئا من آثار علم المنطق، فان الشاعر اراد ان يرسم هذه اللوحة ليكشف معنى كبير وحالة من حالات التأمل. فاستخدم هذه الصور الجزئية (قوافل الفناء ـ طريق الرجاء ـ تطوي المراحل ـ موكب حمولته الموتى) ولقد قامت لفظة (الفناء) ذات الايحاء الخفي بربط هذه الجزئيات بما فيها من تداخل بين الحسي والمعنوي محدثة احساسا غير محدود في ذهن المتلقي، وان كانت فكرة (الموت تحوم حول هذه الصور وتشدها شدا.

وفي صور الشرقي نلاحظ آثار (الضوء) و (اللون)، وأسلوبه في استخدام الضوء اسلوب تقليدي ابرز ما فيه عنايته باستعمال ألفاظ محددة تقترن صورها عادة بالضوء في ذهن القارىء مثل (الشمعة ـ الليل ـ الفجر ـ الاصيل ـ الصباح ـ الكواكب) ونعني بالاسلوب التقليدي استخدام مكونات الالوان وليست الالوان ذاتها بحيث تخف حدة سماتها البصرية ومن ثم تبقى نسبها (ولا سيما الاسود والابيض) ثابتة في ذهن المتلقي دون ان تتحدد في درجات متفاوتة مما يضطر الشاعر الى تحريك الصورة بألفاظ أخرى كالأفعال أو الصفات كالذي جاءت عليه صورة امرئ القيس المعروفة:

وليل كموج البحر ارخى سدوله   علي بأنواع الهموم ليبتلي

فقد اوحى (الليل) بالسواد، لكن الشاعر اراد أن يضيف درجة لهذا اللون مما اضطره الى استخدام (سدوله)، وهذا ابن الرومي يستخدم مكونات الأبيض والاسود في حديثه عن النساء الجميلات، وجوههن وشعورهن:

يا حسن ليل واصباح جمعتهما   والليل ملق على الآفاق اكنافا
غر تجللن اسدافا مرجلة   على وجوه وضاء جبن اسدافا[225]

واذا كان امرؤ القيس قد اثار شيئا في تحريك نسبة السواد بالفعل (ارخى)، ومثله فعل ابن الرومي باستخدام الافعال (تجللن ـ جبن) وباسم الفاعل (ملق) واسم المفعول (مرجلة) فان نسبة الضوء ثابتة في صور الشرقي مما يجعلها تشكو الجمود وقلة الاثارة كقوله:

ودجلة قابلها بدر السما   في ليلة كل نواحيها غرر[226]

وقد يستخدم الشاعر فعلا لاحداث الحركة وتخليص الصورة من حالة الجمود

---

(٢٢٥) ديوان ابن الرومي : اختيار وتصنيف كامل كيلاني ٢١٠ .
(٢٢٦) عواطف وعواصف ١٢٨ .

والثبات لكنه سرعان ما يعود الى التشبيه المحدد لخطوط الضوء، كالذى نجده في هذا البيت:

شعشع الليل اهـل لبنـان فانظر   هل ترى غير كومة من لئالي[٢٢٧]

ولعل أفضل ما استخدم الضوء في قصيدته (شمعة العرس)، اذ جاءت الشمعة تحمل ايحاءات ضوئية يوزعها الشاعر في جو العرس الاسود:

شمعة العرس ما اجدت التآسي   انـت مشبوبـة ويطفـأ عرسي
انـت مثلي مشعولـة القلـب لكن   من سنـاك المشؤوم ظلمـة نفسي
فوجئـت بالبـكا ومـذ جمد   الدمـع تبـاكين باحـورار ولعس

اما اللون فأكثر ما يستخدمه الشاعر ايضا في مكوناته، ولاسيما حسيات الطبيعة كالـورد (الشقيـق ـ البنفسج ـ السوسن ـ الآس ـ الاقحوان ـ الجوري ـ النرجس).

وكالاحجار الكريمة (العقيق ـ اللؤلؤ ـ الجواهر ـ الدر).

على أن الشاعر قلما استطاع أن ينقذ الصورة من الجمود في استخدام الألوان، على الرغم من ادخاله عناصر الفعل، والمضارع خاصة. لكن الصورة، والنسيج عامة، يظلان يشكوان الجمود والثبات بسبب غياب الزخم العاطفي الذي يشد الأجزاء ويمنحها حياة وحيوية. من ذلك قوله:

أتـرى الافـق قبـة من عقيق   شفـق الشمس فوقهـا يتوهج
فوق واد منـور بالشقيق   مالـت الشمس نحـوه فتموج
نثـر الصحـب قارعـات الطريق   اقحوانـا وسوسنـا وبنفسج[٢٢٨]

لقد حشد الشاعر في هذه الابيات الثلاثة مجموعة من الالفاظ الدالة على اللون الأحمر (عقيق ـ شفق ـ الشمس ـ الشقيق ـ الاقحوان) ثم ما لبث ان ادخل لونين آخرين هما السوسن (الأبيض) والبنفسج من أجل التخفيف من هذه الحمرة الشديدة. وحين نتأمل هذه اللوحة بكاملها متسائلين عن سبب جمودها بالرغم من محاولة الشاعر ادخال ألفاظ الحركة والظلال (يتوهج ـ مالت ـ فتموج ـ نثر). ولعل السبب الحقيقي يكمن في أن الالوان موزعة خارج اعماق الشاعر وعاطفته الواهنة. ولعل ما يؤكد رأينا، ان عاطفة الشاعر حين ترتفع

---

٢٢٧) المصدر نفسه ١٤٣ .
٢٢٨) المصدر نفسه ١٢٥ .

وتنفذ خلال الالوان، فانها تخلص النسيج من كثير من الجمود والثبات، كأبياته التي وصف بها شهداء الثورة، وقد وزع لون (الحمرة) في قوله:

الـورد ألــوان فقــل لرياضنا	لا تنبتــي الا بأحمــر قان
ذكرى الشباب وهل يجدد ذكرهم	للـروض غـير شقائــق النعمان
رقـدوا واعــلام البــلاد تلفهم	كالورد في الاكمام لا الاكفان[٢٢٩]

اصطبغ البيتان الاول والثاني بلون الحمرة، ثم جاء البيت الثالث ليخفف من كثافتها بألوان العلم الاربعة التي ادخلها الشاعر (الاخضر ـ الابيض ـ الاحمر ـ الاسود) فاذا بالورد الذي جاء في البيت الأول عاما ينقصه التحديد (الورد ألوان) عاد في نهاية اللوحة مخصصا محددا وقد اكتسب معنى جديدا في قوله (كالورد في الاكمام لا الاكفان) فاذا بالثائر الشهيد الملفوف بخضرة العلم، ينبىء بالبعث مرة أخرى مع الربيع الجديد وألوانه.

واذا كانت كل هذه المواصفات في صورة الشاعر، تنتمي الى سمات الصورة الكلاسية في خطها العام، فان الاشارة السريعة الى بعض الاختلافات جديرة بالتسجيل، كتلك الظاهرة التي تحدثنا عنها في تحديد مواصفات الرؤية عند الشاعر. ونعني بها ظاهرة (الايماء) القريب من الرمز حين يعمد الشاعر الى بعض المشخصات في الطبيعة كالبلبل والورد والروض، فيجعلها محورا يستقطب حوله الصور والمشاعر والافكار. ولا نعني بهذه الاشارة ان الشرقي يستخدم الرمز بمعناه الحديث، الا أنه يستخدمه بأكثر من مفهوم الكناية والاستعارة التقليديين اللذين استخدمهما الزهاوي في رباعياته عندما استعار (للعراق) اسم (ليلى)، وكنى عن (الاحتلال) بـ(الزوج) الذي تزوجها عنوة .[٢٣٠]

ولقد اشار الشرقي الى هذه الظاهرة في شعره موضحا اجتمـاع المفهومين، القديم والجديد لقضية الرمز مما يتفق مع موقفه ورؤيته للشعر والفن حيث تترافق النزعتان الكلاسية والرومانسية وتتلازمان «اما ما يشبه الرمزية التي جاءت في نواحي الديوان، فقد رغبت ان تكون في الاتجاه الذي اريده، لانها اقرب تعبير عما في النفس من الكبت، ولانها الصورة الكاملة للحس الباطني الذي اتحسس به، فهي التأدية المستطاعة في عصر لم يمارس حرية الكلام تماما ولم يتعود الصراحة في الراي »[٢٣١]، وهكذا جمع الشاعر بين الحاجة النفسية وعلاقتها بالتعبير الفني الى جانب الكناية التقليدية للتعبير عن

(٢٢٩) المصدر نفسه ٢٢٦ .

(٢٣٠) انظر رباعيات الزهاوي ص ٢٦ ـ ٢٧ ، وانظر ردود مهدي البصير عليه بالشعر مستعملا عين الكنايات ـ ديوان البركان . بغداد ١٩٦٠ ص ٧٥ ـ ٧٦ .

(٢٣١) عواطف وعواصف ـ المقدمة ص ٥ .

تقية سياسية أو رأي صريح، وهو أمر يتمشى تماما مع خط الشاعر الفني وتقلبه بين الجديد والقديم.

ومن الصعوبة العسيرة عزل الظاهرة الفنية وفرزها عن اساليب الصنعة والتقليد بحيث يبدو المؤشر واضحا في تحديد متى تبدأ هذه ومتى تنتهي واين هو التعبير عن (احساس الباطن) واين هي الكناية التقليدية في ديوان شاعر كالشرقي كانت معظم ثقافته ومكوناته النفسية مجاصرة باطار القديم ومشاكله. الا أن الاشارة تكفي لمحاولة الشاعر استخدام صور مكثفة ومحاور محددة يخفي وراءها معاني كثيرة، وهي سمة تطور في الفن وحسنة تضاف الى صف الشاعر، لاسيما حين ينجح ـ في بعض الاحيان ـ في استخدام حقائق موضوعية كما في (الزورق، والبلبل، والمرأة ـ فلسطين) لا لتقابل حقائق موضوعية أخرى، والا كانت تشبيهات عادية، أو استعارة مألوفة، وانما يقابلها بمجموعة من المشاعر والاحاسيس والصور والقيم المعنوية المطلقة بحيث تبدو العملية نوعا من التركيز في العمل الشعري وومضات خاطفة تلخص كثيرا من المعاني وتجنب العمل الفني ـ في أحسن الأحوال ـ النثرية والتقرير والمباشرة والشرح والتكرار ـ وهي في مصطلح الفن ـ تعبير عن دقة الانفعالات المرهفة التي يصعب ربطها بالعمليات الحسية التي تصاحبها بحيث لا يتمثلها الا الخيال، من خلال بناء الرمز أو التشخيص[٢٣٢].

ولا نعني ان الشرقي وشعراء جيله قد فهموا هذا الاتجاه المتقدم في فهم الرمز واستخدامه، لكننا نعني ان الشاعر كان يحاول الهرب من تلك الصبغة التقليدية، ومواصفاتُ القصيدة التي انتهت عند الرصافي والزهاوي وأتباعهما مكتظة بالنثرية والوضوح والتكرار والتكديس والخطابية والزخرفة والتصنع.

(١٢)

ولا بد لنا اخيرا أن نتعرف على استخدام الشاعر للعنصر الموسيقي وأساليب النغم والتعامل مع العروض وتخطيط القوافي لنتبين خط التطور في نسيج القصيدة وشكلها وما احدثه الشاعر في هذه المجالات بعد درجة التطور في الرؤية.

لقد مر بنا، في الفصل السابق، ان دعوة تجديد الشكل كانت مطروحة في ساحة الشعر العربي منذ مطلع هذا القرن. ابتدأت بمطران وجماعة الديوان التي دعت الى طرح القافية احيانا، كما عند شكري، وتنويعها احيانا أخرى، كما عند المازني والعقاد. ثم استمرت هذه الدعوة في آراء ميخائيل نعيمة

---

(٢٣٢) تعريف الفن ـ هربرت ريد . ترجمة ابراهيم امام ومصطفى الارناؤوطي ص ١٤ .

المعبرة عن موقف شعراء المهجر الشمالي، وأبرزها «ان الوزن والقافية لم يعودا من ضرورات الشعر »٢٣٣ ترفدها محاولات أمين الريحاني في الدعوة الى (الشعر المنثور) و (الطلق) متأثرا بآراء ولت ويتمان وديوانه الشهير «اوراق العشب»، ترافقها آراء الزهاوي في طرح القافية قبل الحرب الأولى وتكرار دعوته في العشرينيات. ثم آخر هذه الدعوات التي نادى بها احمد زكي أبو شادي مؤسس «ابولو» في الثلاثينيات، والتي سماها بدعوة (الشعر الحر) Free Verse وملخصها استخدام أكثر من وزن في القصيدة، وبغض النظر عما اذا كانت هذه الدعوات مطروحة بشكل خاطىء لكونها تعالج القضية الفنية من وجه واحد. فاصلة بين الشكل والمضمون. بحيث لا ينبع هذا الشكل وقسماته من حاجة الفنان النفسية، ومن طبيعة عمله الفني، ومقدار درجة التغير في المضمون، فان استجابة الشعراء لتجريب هذه الآراء وتطويرها كانت ضعيفة الى الحد الذي نجد ابرز شعراء الرومانسية علي محمود طه. يضرب عنها صفحاً، مواصلا السير في استخدام البحر الواحد وفق تقاليد العروض العربي، بل لم تجد دعوة ابي شادي، وهي أكثر الدعوات أهمية «غير النفور والاعراض، فماتت في مهدها وسرعان ما هجرها الشعراء الذين تقبلوها »٢٣٤

والواقع ان قضية الوزن والقافية ظلت تمثل جانبا كبيرا من ظاهرة (التوتر) بين الشكل والمضمون الواضحة في قصيدة شاعر ما بين الحربين، ولم تستطع هذه الدعوات على كثرتها، وتطرفها احيانا ان تقضي على هذه الظاهرة السلبية، لأنها ــ كما قلنا ــ كانت تعالج المشكلة من جهة واحدة وفي تناول يفصم الشكل عن المضمون فصما.

ولم تكن القضية مطروحة في العراق بهذه الدرجة التي كانت عليها في مصر والمهاجر بسبب روح المحافظة الشديدة وسيادة النزعة الكلاسية على ساحة الفكر والثقافة والشعر. ولم تستطع اصداء جماعة الديوان وأبولو المرددة على صفحات المجلات والجرائد ان تؤثر في شكل القصيدة عند شعراء الاتجاه الكلاسي، حتى ان الزهاوي نفسه سرعان ما ترك دعوته لطرح القافية بعد أن جربها في قصيدتين أو ثلاث فلم يسغها ذوق القارىء العراقي الذي تعود رنة القافية الموحدة والوزن الواحد في القصيدة المطولة ولقرون عدة.

ولا نشك في أن الشرقي كان يتابع هذه الدعوات وتلك الآراء، فهو قارىء

(٢٣٣) الغربال ــ ميخائيل نعيمة . القاهرة ١٩٢٣ ص ٧ وما بعدها . وانظر عبارته « .. فلا الاوزان ولا القوافي من ضرورات الشعر كما ان المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة .. » الغربال ــ الطبعة السادسة . بيروت ١٩٦٠ ص ١١٦

(٢٣٤) محاضرات في شعر علي محمود طه ــ نازك الملائكة ــ معهد الدراسات العربية ١٩٦٥ ص ١٨٩

مواظب على تتبع صحافة مصر وبلاد الشام، بل هو معجب بجبران شغوف بقصائد المهجر الشمالي عامة وشعر ابي ماضي وميخائيل نعيمة خاصة «اللذين كان يراهما قريبين جدا من نفسه ووجدانه »[٢٣٥]حتى ليخرج – بسبب هذا القرب – عن تقاليد مدينته الدينية اذا ما حاول احد شيوخها ان ينال من هؤلاء الشعراء، كالذي حدث عندما رد الشيخ محمد جواد الجزائري بالنظم على قصيدة ابي ماضي الشهيرة (الطلاسم)، وما تعلق منها بالدهرية والشك واللاادرية[٢٣٦]، فما كان من الشرقي الا ان بعث للشيخ الجزائري برقية عاجلة تحمل بيتا واحدا من الشعر:

انت مجنون ولكن لست تدري
أنا أدري ![٢٣٧]

ولا يبدو الأمر غريبا بعد ذلك اذا ما سئل الشاعر عن مذهبه في الحياة فيجيب ان مذهبه هو (الحيرة)[٢٣٨]. ولقد بدا تأثره بأشكال الشعر المهجري واضحا في تخطيط القوافي وتنويعها، وهو ما سنتناوله في غير هذا الموضع. وفي ضيقه بشكل القصيدة التقليدي واصفا وزن قصائد الشعراء التقليديين بأنه «لا يجاري ذوق عصره في الابداع وجس الوتر »[٢٣٩] وعلى هذا فهو حريص على تصنيف شعره في غير مدرستهم. « كما انحرف عن القصيدة المطولة ذات الوزن المديد (أي الممتد) الى الشرقيات والموشحات لما في ذلك من حسن الايقاع وبراعة الاختصار، فقد لطف ذوق القارىء حتى اصبح يمل الاطالة »[٢٤٠]

والموسيقى ظاهرة بارزة في شعر الشرقي، تكاد لا تفارقه وفي كل مستوياته وأغراضه، وكأن الشاعر يتطلبها فيحرص عليها حرصا شديدا. واكثر ما تبدو عناية الشاعر في اتضاح ما اسميناه بالتشكيلات الصوتية وظاهرة التنغيم. بحيث تتلاءم الحروف وتتناغم مثيرة في المتلقي نوعا من التأثير الخفي، ملقية على نسيج البيت تألقا نغميا خاصا. نجد هذا التشكيل في احسن قصائد الشاعر (شمعة العرس):

---

(٢٣٥) حديث شخصي مع السيدة امل الشرقي (ابنة الشاعر) في بغداد ١٩٧٢/١/١٥ .
(٢٣٦) بين عالم ومشكك : لست ادري ، وانا ادري – مجلة الاعتدال – النجف . العددان الرابع والخامس . مايس وحزيران لسنة ١٩٣٣ .
(٢٣٧) السيدة امل الشرقي – حديث شخصي في بغداد بتاريخ ١٩٧٢/١/١٥ .
(٢٣٨) مجلة الحرية – بغداد ، العدد ١ – ٢ تموز ١٩٢٥ .

(٢٣٩) عواطف وعواصف – المقدمة ٤
(٢٤٠) المصدر نفسه ٥ .

شمعة العرس ما اجـدت التآسي | أنـت مشبوبـة ويطفـأ عرسي
أنـت مثلي مشعولـة القلـب لكن | من سناك المشؤوم ظلمـة نفسي

فلقد ترك حرفا السين والشين طابعهما الحزين على جو البيتين بعد أن استخدمهما الشاعر بطريقة معينة، اذ جاء الشين في أول كلمة البيت الأول وجاء السين في آخر كلمات البيت، ثم أحدث نوعا من التعاقب الجميل بين هذه الحروف في حشو البيت كله وكذلك فعل في البيت الثاني. وقد يحدث العكس. بحيث لا يجيء التشكيل من تعاقب الحروف، وانما من احداث مسافات متباعدة ونسب محددة بينها فيعمد الى أحد الحروف فيبعده بعدا شديدا. ويقارب بين حرف أخر مقاربة شديدة ليحدث الأثر الموسيقي المطلوب:

كم نشيـد لهـا بهمس وهجس | والذي تسمعون بعض النشيد[٢٤١]

فقد جاء الشين متباعدا تماما بينما تقارب السين تقاربا واضحا. ولعل اسلوب (رد الصدر على العجز) قد احدث اثره هو الآخر حين جاء بكلمة (النشيد) في الصدر ثم جاء بها في نهاية العجز ومن هذه التشكيلات تآلف حرفي الفاء والقاف وتعاقبهما في قوله:

اتـرى الافـق قبـة من عقيق | شفق الشمس فوقهـا يتوهـج[٢٤٢]

وهذا البيت الذي تآلفت فيه حروف ثلاثة هي الباء والراء والحاء:

لبني العرب لا براح عن الحرب والا عن الفخار براحا[٢٤٣]

ومن المهم ان نلاحظ ان هذه الحروف الثلاثة قد اجتمعت في كلمة (الحرب) التي وقعت مشطورة بين الصدر والعجز، ثم تآلفت مرة اخرى في كلمة القافية نهاية للبيت، وكأن الشاعر قد اتخذهما مركزين صوتيين تتجمع عندهما هذه الحروف مرة ثم لتنطلق ثانية. وقد يكرر الشاعر حرفا معينا في شطر واحد، ثم يعمد الى حرف جديد ليكرره في الشطر الثاني:

والغيـث نث رذاذا في نثارته | حب الليـالي يذريهـا بغربال[٢٤٤]

فقد استخدم الثاء ثلاث مرات في الصدر، وتركه الى اللام فاستخدمه ثلاث

(٢٤١) المصدر نفسه ١٢٥ .
(٢٤٢) المصدر نفسه ١٢٥ .
(٢٤٣) نفسه ١٨٤ .
(٢٤٤) نفسه ١٤١ .

مرات في العجز وقد أقام حرف الذال رابطا بين هذا التشكيل، اذ جاء الذال في موقعين دقيقين من الصدر والعجز، محاطا في الشطر الأول بتكرار الثاء مرتين. وفي الشطر الثاني مسبوقا باللام مرتين.

وقد يتلاعب الشاعر بنسب الحروف وتوزيعها في بيتين متعاقبين كقوله

يا عصورا ذكراك تعصر قلبي لـو بسكر تعـن لي طار سكري
كل تلك الاحـلام واللمـع الغر تولـت ولا قلامـة ظفر[245]

اذ جاء الراء في البيت الأول ست مرات، بينما جاء اللام ثلاث مرات، ثم عكس النسبة في البيت الثانى فجاء اللام ست مرات بينما جاء الراء مرتين اذا استثنينا حركة الشدة. ومن أساليب الشاعر التنغيمية في النسيج التمهيد لحرف معين باستخدامه مرة واحدة في الصدر، ليحشده حشدا في العجز محدثا أثرا موسيقيا بارزا، كهذا البيت:

كل فنـان ترى انمله رسمـت معجـزة لم ترسم[246]

فقد مهد للميم باستعماله مرة واحدة في الصدر (انمله)، ثم جاء به في العجز اربع مرات وفي كل كلمات البيت. ومثله هذا البيت في استخدام الميم:

ليلـة المبعـث في تاريخنا وسمت قومي بأحمـى ميسم[247]

وقد يحدث العكس تماما، كاستخدم حرف الكاف:

كم كنـوز تحـت أكام لكم ثـروة المجـد بهـذي الأكم[248]

وفي هذا البيت تشكيلان دقيقان رسمهما الشاعر ببراعة ملحوظة، فقد استخدم الكاف اربع مرات، واستخدم الميم ثلاث مرات، ولكنه اكمل النسب تماما في الشطر الثاني فجاء بالميم مرتين وبالكاف مرة واحدة، ثم جمعهما معا في القافية وكأنهما انضما انضماما موسيقيا تاما. وأساليب الشرقي كثيرة في هذا التشكيل والتآلف لاحداث التنغيم وسنكتفي بهذا البيت لتوضيـح الظاهرة:

---

(٢٤٥) نفسه ١٨٧ .
(٢٤٦) نفسه ٢٠٩ .

(٢٤٧) نفسه ٢٠٨ .
(٢٤٨) نفسه ٢٠٩

هو من يقظتـــه في هلع وهـــم من نومهـــم في حلم[249]

والبيت بمجموعه صورة لاستحداثات الشاعر النغمية التي افادت المعنى ولاسيما هذه الهاء التي تخرج من آخر الصدر ومن نهاية الجهاز الصوتي فكأنها بمراتها الخمس قد اضافت هلعا وآهة الى آهات الشاعر الذي وقف يرثي صديقه (السعدون) المنتحر. ثم هذا الايقاع الداخلي الذي مثلثه المقاطع الستة الموزعة توزيعا موسيقيا دقيقا. (هو من) يقابله في العجز (وهم من) ثم (يقظته) يقابله (نومهم) ثم (في هلع) يقابله (في حلم)، فضلا عن الأثر الذي تركته مجموعة الكلمات الطباقية (يقظة ــ نوم) (هلع ــ حلم) من اثر في تركيز المعنى واحداث المقابلة في الذهن. اما الميم الذي جاء مرة واحدة في الصدر فقد كان تمهيدا لحشده في العجز خمس مرات وكأنه يشير الى تدفق الدم وصوره التي شاعت في قصيدة الشاعر لأن المرثي كان قد انتحر بطريقة دموية. ولقد سيطر حرف الميم بهذه الدلالة الخفية على نسيج القصيدة حتى بيتها الأخير الذي جاء بهذا التكرار:

فهـــم ادرى بمـــا نعلمه وهـــم اشجـــى بمـــا لم نعلم

لكن الشاعر يفشل احيانا في استخدام هذا الاسلوب التنغيمي في تكرار الحروف كقوله:

اجلال الجمال يغمـــر لبنـــان ومن فيـــه ام جمـــال الجلال[250]

فقد كرر اللام سبع مرات لكنها لم تضف شيئا الى البيت، ولم تستطع ان ترفعه من وهدة التصنع هذه الألاعيب (جلال الجمال ــ جمال الجلال) وكأن الشاعر يعبث بهذه اللامات عبثا. ومثله:

حامـــل الـــورد قل لبلبله نمـــت عن ليلتـــي ولـــم انم[251]

وكأن الشاعر يجمع اللامات من أجل الجمع والصنعة، فقد استخدم اللام ثماني مرات دون وجه اجادة أو تشكيل موسيقي جميل.

والمد والشدة حركتان متناقضتان (الاولى همزتان: متحركة فساكنة،

---

(٢٤٩) نفسه ٢٠٧

(٢٥٠) نفسه ١٤٣ .

(٢٥١) نفسه ١٧٩ .

والثانية حرفان متكرران الاول ساكن والثاني متحرك) تحدثان اثرا موسيقيا جميلا لو استخدمهما الشاعر الذكي في سياق خاص، اذ تمثلان مراكز صوتية متفاوتة يحس معهما القارىء بانخفاض النغم وارتفاعه. وقد نجح الشرقي في استخدامهما احيانا، وسنكتفي بهذا المثال لتوضيح الظاهرة:

اللطف غبش صفحة الوادي المنور بالشقائق
والرمل مواج السبائك بالشذا الفواح عابق[٢٥٢]

من المؤكد أن حرفي السين والشين شمسيان لا تكتب عليهما الشدة عادة، ولكنها في النبر الموسيقى لا بد من رسمها، وهذا هو ما قصده الشاعر. ولقد جاء البيتان مطلعا لقصيدته (وادي النجف) وفيها يتحدث عن عراقة بلدته وجمالها ونضالها الوطني مشددا على مكانتها كمركز روحي وعلمي تجمعت فيه خطوط ثورة العشرين، ولكن الحكم في بغداد يدير لها ظهره متعمدا اهمالها. وقد قامت حركة الألف الممتدة في كل من (الوادي ـ الشقائق ـ السبائك ـ الشذا ـ الفواح ـ عابق) برفع النبرة عاليا تخفيفا لضغط حركات الشدة التي توزعت على مجموعة كلمات البيتين.

ولقد اهتم الشاعر بالجناس اهتماما كبيرا، والجناس اذا استخدمه الشاعر البارع استخداما ذكيا اضفى نوعا من النغم الظاهر لكن الشرقي يفشل في استخدامه فشلا ذريعا، اذ اختصه هو والطباق لافراغ آرائه وحشد ملاحظاته النثرية وبذلك احدث آثارا معكوسة وسلبية في طبيعة النسيج. ومن ذلك قوله:

فاره في صحوها أو غيمها لم اقل خاب وطاب الموسم[٢٥٣]

فقد جاءت (صحوها ـ غيمها) في مطابقة باردة، ولم يكسب البيت أي لمعان نغمي في استخدام هذا الجناس الناقص (خاب ـ طاب). وأسوا منه قوله:

رجلت شعرا وقالت للغواة هكذا فليكن الشعر ارتجال[٢٥٤]

والصنعة والتكلف والبرود تشيع في البيت ولاسيما في هذا التجنيس المتكلف (شعر ـ شعر)، و (رجلت ـ ارتجال). ولقد بدا الجناس ومثله الطباق عند الشاعر صناعة واضحة افادها الشاعر من موروثه ولكنه لم يحسن استغلالهما. والملاحظ، كثيرا، ان الشاعر يحرص على الجمع بين الجناس

---

(٢٥٢) المصدر نفسه ١٣٠ .
(٢٥٣) نفسه ١١٩ .
(٢٥٤) نفسه ١١٨ .

والطباق كلما واتته الفرصة وكأنه يظهر براعته، كقوله:

شراب يا نديمـــي ام سراب   بزقـــك انـــه ملآن خال[255]

وقد أدخلهما في رباعياته كثيرا، فجاءت وقد شاع فيها برودة الصنعة كهذه الرباعية التي نقتطف منها هذين البيتين دون ترتيب:

يا لدنيـــا فيهـــا تفتـــح عقلي   ولديـــن فيـــه تفتـــح قلبي
ليتني كنـــت في الريـــاض شقيقا   لـــورود بدون عقـــل ولب[256]

لكن اذن الشاعر المدربة واحساسه المرهف بالنغم الشعري قد مكناه في ظاهرة استخدام•النغم الداخلي في تناظرات يحس وقعها القارىء. من ذلك:

ثقيـــل على غصن الياسمين   خفيـــف على صهـــوة الشمأل

فهناك علاقة (مناسبة) وتقابل نغمي بين (ثقيل ــ خفيف) (على غصن ــ على صهوة) (الياسمين ــ الشمأل). ومثله قوله:

ينـــام فيحلـــم بالسانحات   ويصحـــو فيسبـــح بالجدول

وفي البيت ثلاث وحدات متقابلة ايقاعيا (ينام ــ يصحو) (فيحلم ــ فيسبح) (بالسانحات ــ بالجدول). ومن هذا النوع جاء البيت التالي:

فضاء تحـــرك فيـــه النسيم   وقلـــب تحـــرش فيـــه الجديد

واذا كانت بين هذه الوحدات (مناسبة) تمثل علاقة في المعنى، فان افضل منها، في اطار النغم الموسيقي، قدرة الشاعر على تفتيت البيت الى أصغر عدد ممكن من الوحدات النغمية بحيث تلبس اللفظة بتكوينها الخارجي ما يقابلها في الوزن الشعري القياسي، وبذلك يتكامل النغم والايقاع والتفعيلة فلا تتمزق او تتفكك صورة الكلمات في البيت، من ذلك ما نجده عند بعض الشعراء القدامى ذوي الاقتدار الموسيقي العالي كالمتنبي وابي تمام والبحتري. فقد استطاع المتنبي ان يطابق ما بين تفعيلة المنسرح وايقاعات نمطه الذاتي في قوله:

فليتهـــا لا تزال آوية   وليتـــه لا يزال مأواها
متفعلن مفعـــلات مفعولن   متفعلن مفعـــلات مفعولن

---

(٢٥٥) نفسه ١٨١

(٢٥٦) نفسه ٨٩ . وانظر امثلة مشابهة لصنعه الطباق والجناس على الصفحات ٥٦ ، ٥٩ ، ٨٩ ـ ١١٦

كما طابق ايقاعه مع تفعيلة المتقارب:

وهــول كشفـــت ونصل قصفت	ورمـــح تركت مبـــادا مبيدا
فعـــولن فعـــول فعـــولن فعول	فعـــولن فعـــول فعـــولن فعولن

وقد طابق البحتري ملبسا ايقاعه تفعيلات الوافر:

عنانـــي من صدودك ما عناني	وعاودنـــي هواك كمـــا بداني[257]
مفاعلتـــن مفاعلتـــن فعولن	مفاعلتـــن مفاعلتـــن فعولن

والبحتري موسيقي بارع فقد طابق ايقاعاته حتى مع الطويل وهو من اصعب ما يستطيعه الشاعر:

خيـــال ملـــم أو حبيـــب مسلم	وبـــرق تجلى أو حريـــق مضرم[258]
فعولن مفـــاعيلن فعـــولن مفاعلن	مفعولن مفـــاعيلن فعـــولن مفاعلن

وطابق ابو تمام ايقاعاته مع تفعيلات الخفيف:

ففـــراق اصابنـــي من فراق	وفـــراق اصابنـــي من ،صدود[259]
فعلاتـــن متفعلن فاعلاتن	فعلاتـــن متفعلن فاعلاتن

واجمل منه مطابقته مع تفعيلات البسيط:

لم لم امت جزعا لم لم أمت اسفا	لم لم امت حزنا لم لم امت كمدا[260]
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ان البراعة لا تأتي من المطابقة بين الايقاع الخاص بالشاعر وبين وحدات الوزن القياسي (البحر)، لأن المطابقة في حد ذاتها ليست هامة الا بمقدار ما تمثله من الملاءمة الدقيقة التي يحدثها الشاعر البارع في التعبير عن ايقاعاته الداخلية. ذلك أن الايقاع، كما سبق ان قلنا، هو نمط مكرر، أو تكرار نغمي واعادة لوحدة صوتية بينما (الوزن) يمثل احدى صور هذه النغمة مشكلة بطريقة قياسية معينة ومن هنا فان الشاعر البارع لا يتناسى ايقاعه الخاص لأنه «يشير الى القيمة النسبية والأهمية الكبيرة لادراكه الحسي وشعوره

(٢٥٧) ديوان البحتري ـ دار صادر . بيروت ١٩٦٢ . المجلد الأول ص ٢٤١ .

(٢٥٨) ديوان البحتري ـ المصدر السابق المجلد الاول ص ١١١

(٢٥٩) ديوان ابي تمام ـ ضبطه وعلق شرحه شاهين عطية . بيروت ١٨٨٩ ص ٢٩٣

(٢٦٠) المصدر السابق ٣٩٢ .

وأفكاره»[٢٦١] فلا يفرط به من اجل الوزن القياسي وإلا كانت النتيجة تكلف موسيقيا لا يمثل معاناة الشاعر وتجربته، وانما يجعل الوزن القياسي بوحداته وتشكيلاته خاضعا لتلك «الوقفات والتشديدات واماكن الهدوء»[٢٦٢] التي تمثل ايقاعه الخاص بحيث يتمكن «من نقل صورة الوزن القياسي الى معانيه وتجربته»[٢٦٣] لا ان ينقل تجربته ومعانيه وافكاره لصورة الوزن.

وفي شعر الشرقي نجد ظاهرة المطابقة بين إيقاع الشاعر وصورة الوزن متمثلة في بعض ابياته كهذا البيت الذي تلبست معظم كلماته تفعيلة المتقارب:

قريـب بعيــد حبيــب الفؤاد   وشر الرفــاق قريــب بعيد[٢٦٤]
فعــولن فعــولن فعــولن فعول   فعــولن فعــولن فعــولن فعول

فقد تطابقت ستة ألفاظ مع التفعيلة ولم يلحق التمزق سوى اثنين. وهذا هو السبب الذي يفسر لنا احساسنا بهذه النقرات التي تمثلت في البيت وهذه الموسيقية التي لا يستطيع القارىء العادي أن يتجاهلها. ومن ذلك قوله من مجزوء الكامل:

واللـيــل في اشباحه   حــالان من فرج وضيق[٢٦٥]
متفـــاعلن متفاعلن   متفـــاعلن متفاعلاتن

ومثله من الرمل:

كم مليــك تركتـــه خالدا   قــدرة في ريشة أو قلم[٢٦٦]
فاعلاتـــن فعلاتــن فاعلن   فاعلاتــن فاعلاتــن فعلن

وكقوله وقد طابق مع السريع:

مهضومـــة منهـــوكة حائرة   مــا أخــذت اهبتهـــا للكفاح[٢٦٧]
مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستعلن مستعلن فاعلان

---

(٢٦١) H. Coombes, Literature and criticism, P. 20.
(٢٦٢) ibid.
(٢٦٣) ibid.
(٢٦٤)، عواطف وعواصف ٢٢٨ .
(٢٦٥) عواطف وعواصف ١٧٤ .
(٢٦٦) المصدر نفسه ٢٠٩ .
(٢٦٧) المصدر نفسه ٩٤ .

ونكتفي بهذه الامثلة لنشير الى الظاهرة النغمية دون أن ندخل في تفاصيل علاقتها بتجربة الشاعر وافكاره. لان هذه الظاهرة قليلة التمثل في نسيج الشاعر.

وخلاصة ما نذهب اليه في بروز ظاهرة التنغيم وعناية الشاعر بالتشكيلات الصوتية، انها ظاهرة ايجابية تماما تكشف عن رهافة واحساس جمالي يمتلكه الشاعر يغني بها نسيجه ويلقي على قصيدته من خلالها بريقا ولمعانا قلما تخطئه عين القارىء المتذوق. لكن الاهم من ذلك علاقة هذه الظاهرة بالشاعر ورؤيته. فهي ألصق برؤية الشاعر الغنائي وقصيدته، ذلك أن تنغيم النسيج وتشكيله من اخطر وسائل هذا الشاعر لتوصيل تجربته والتعبير عن احساسه. فاذا كان الشاعر الدرامي او الملحمي ـ ولا اعتبار هنا للشاعر التعليمي ـ يجد في موضوع مسرحه وتتبع شخصياته في تطورها وصراعها أو في اساطير الشعوب وطفولتها مجاله الارحب وهدفه الكبير، حتى يكاد صوته يختفي وتغيب ملامح شخصيته وبصماته في الدراما والملحمة، فان الشاعر الغنائي الذاتي الرؤية، لا يمتلك هذه الموضوعية ـ وما ينبغي له ـ وانما هو معني بالتعبير عن صوته ووجدانه واعماقه فلا يجد امامه سوى الخيال واللغة والموسيقى. ولعل هذا هو السبب الذي دفع بالجاحظ قديما الى أن يقول عن ترجمة الشعر «الشعر لا يستطاع ان يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب فيه »[268] وهو عين السبب الذي دفع كولردج ان يقول عبارته الشهيرة في تحديد مبدئه الثاني في شروط الاسلوب الشعري «.. ان أي ابيات يمكن أن تترجم الى كلمات أخرى في نفس اللغة دون أن تفقد شيئا من فحواها سواء من حيث الاحساس بالترابط أو أي شعور آخر له قيمته هي ابيات بالغة السوء »[269] فقد ادرك هذان الناقدان الكبيران ما يمكن أن يصيب النسيج من تمزق وتشويه وبخاصة في اساليبه الموسيقية وتشكيلاته الصوتية. ومن هو المترجم الذي يستطيع ان ينقل، الى لغة اخرى أو في اللغة ذاتها، تلك الاجواء الدقيقة والبصمات الخاصة وذلك الاستخدام الخفي؟ فبعد ان كان النسيج يحمل هذه الاصوات المتعددة المتآلفة بما يشبه الانسجام الصوتي النغمي المعروف بالهارموني، فانه في النقل والترجمة تنتهي القصيدة الى الافكار وحدها بحيث يبرز صوت واحد مفرد حال من التعقيد والتشابك والتنويع حتى ليصبح نوعا

(٢٦٨) الحيوان ـ تحقيق وشرح : عبد السلام هارون. ج ١ سنة ١٩٣٨ ص ٧٤ ـ ٧٥ .

(٢٦٩) النظرية الرومانتيكية في الشعر ـ سيرة ادبية لكولردج ـ ترجمة د. عبد الحكيم حسان ص ١٦ .

من المونوتون الموسيقي monotone وهو المقطع المكرر الممل. ولعل ذلك كان كافيا عند كولردج لكي يربط ربطا محكما بين (الخيال) و(الموسيقى) عند الشاعر في عبارته «ان الاحساس بالابتهاج الموسيقي مع قوة انتاجه هبة الخيال »٢٧٠

واذا كان الشرقي قد حقق قدرا من النجاح في بعض أساليب التشكيلات الصوتية ولم يستطع ان يحقق النجاح كله، بسبب بروز النزعة الكلاسية والاهتمام بالصناعة اللفظية لذاتها، كفشله في استغلال الجناس وحرصه على جمع الحروف لغرض الجمع ذاته، فان الخطوة التالية لا بد ان تكون استطلاع مقدرته على التعامل مع الاوزان والبحور في اشكالها القياسية ومدى ما حققه من تحريك لجو الجمود الذي يخيم على اوزان الشعراء التقليديين بسبب محاكاتهم واحتذائهم لقصائد الشاعر القديم في اجوائها الموسيقية والعروضية.

وأول ما يلفت النظر في ديوانه، في قضية الشكل، رباعياته الكثيرة التي احتلت نصف الديوان، اذ قدمها الشاعر على القصائد وسماها بـ(الشرقيات) وكأنه يلمح بذلك الى أن الرباعية نظام شعري عام يكتسب خصوصية حين يطبعه الشاعر ببصماته في استعماله استعمالا متفردا. ويعنينا بهذا الصدد ان نتبين نسبة الاوزان والبحور في رباعياته وموشحاته وقصائده.

* * *

(٢٧٠) وعبارة كولردج هي: « The Sense of musical delight, with The power of producing it, is agift of the Imagination » : H. Coombes, Literature and criticism, P. 39.

الأشكال		العدد	الخفيف	الهزج	الكامل	المجتث	الرمل	السريع	المتقارب	الطويل	البسيط	الوافر	الرجز	مجزوء الكامل	مجزوء الرمل	مجزوء الوافر	مجزوء الرجز	ملاحظات
الرباعيات	من البلبل السجين	٩٦	٩٦															شذت رباعية واحدة عن موازين الشعر العربي فاخرجناها من الجدول الاحصائي ومن القطع ونقتصر هذه الرباعيات واحدة وسنشير اليها في التحليل .
	من البلبل الطليق	٢٤		٢٤														
	صور ونوازع	١٠٨	٣٣	٩	٢	١٦	٥	٨	٢	٢	٤	٣		١٧	٤		٢	
	مجموع الرباعيات	٢٢٨	١٢٩	٣٣	٢	١٦	٥	٨	٢	٢	٤	٣		١٧	٤		٢	
الموشحات		١٢	٤	١		١	٢	٣								١		
القصائد		٥٤	٨		٩	٤	٦	٢	٣	٦	٣	٤	٢	٥	١	١		
المجموع العام		٢٩٤	١٤١	٣٤	١١	٢١	١٣	١٣	٥	٨	٧	٧	٢	٢٢	٥	٢	٢	

ان الجدول الاحصائي لاستخدام البحور في ديوان الشرقي يقدم لنا مفارقتين غريبتين:

الأولى ـ ان الخفيف جاء في المرتبة الاولى تماما كما جاء في جدول الاوزان عند الشعراء الكلاسيين ولا سيما عند الزهاوي والكاظمي، اذ جاءت نسبته في ديوان الشرقي ممثلة نسبة ٤٨٪.

الثانية ـ صعود نسبة الهزج ممثلا ١١٪، ثم المجتث ومجزوء الكامل وقد بلغت نسبتهما ٨٪ فما معنى ذلك بالنسبة لاحساس الشاعر بايقاعات البحور وحساباتها الموسيقية؟ وهل يعني ان الشرقي كان يقع اسير استغراق الزمن الموسيقي دون عناية بأهمية العلاقة ما بين تجربته وتلون البحر المناسب كما كانت حالة الشاعر التقليدي؟

الواقع ان الأمر يختلف تماما، والادلة كثيرة اذا نظرنا نظرة دقيقة مقارنة لجدول اوزانه ولجدول اوزان التقليديين. وأبرزها، اننا نجد الطويل والبسيط (وهما بحران من المجموعة الثمانية الاجزاء التي تستغرق في الاستعمال $11\frac{1}{2}$ درجة موسيقية) قد جاءا متقاربين في النسبة، جاء الطويل ٨ مرات والبسيط ٧ مرات، وقد تراجعا كثيرا عن النسبة التقليدية في استعمالات الشعر العربي القديم. بمعنى ان احدهما لم يحتو الآخر ولم يفرغ الشاعر تجربته في واحد منهما دون الثاني اعتباطا.

والدليل الثاني ان الهزج والمجتث (وهما من المجموعة الرباعية الأجزاء التي تستغرق من الزمن الموسيقي ما بين 7 درجات الى $6\frac{1}{2}$) قد جاءا متقاربين أيضا، اذ ورد الهزج ٣٤ مرة وجاء المجتث ٢١ مرة بالرغم من أن المجتث من البحور النادرة الاستعمال وكثيرا ما تحاماه الشعراء. وحتى المجموعة السداسية الاجزاء التي تستغرق $9\frac{1}{2}$ درجة من الزمن الموسيقي جاءت بحورها في صورة متقاربة، جاء الكامل ١١ مرة، والرمل ١٣ مرة والسريع ١٣ مرة، بينما تأخر الرجز بسبب طبيعته الحماسية التي قلما صلحت للاداء النفسي فجاء مرتين. ومعنى ذلك ان الشاعر كان يختار البحر الذي يناسب حاجته النفسية وتجربته في الغالب، فلا يفرغ قصيدته في أول (نمط منظم) يقابل ايقاعاته النفسية.

أما قفزة الخفيف وصعوده الى هذه النسبة العالية، فحسبنا نظرة سريعة الى الجدول لنجد الشاعر وقد استخدمه استخداما خاصا في الرباعيات: اذ جاء في الرباعيات وحدها ١٢٩ مرة، بينما لم يستخدمه في موشحاته سوى اربع

مرات وفي قصائده ثماني مرات وهي نسبة مألوفة تتفق مع نسبة البحور الأخرى كالكامل الذي جاء تسع مرات والرمل والطويل اللذين جاءا ست مرات. وتجدر الاشارة هنا لهذه القفزة التي سجلتها مجزوءات البحور ولا سيما مجزوء الكامل الذي ورد اثنين وعشرين مرة كما استخدم مجزوء الرمل خمس مرات بينما تأخر مجزوء الرجز ومثله مجزوء الوافر بسبب طبيعتهما الحماسية. ويعني ذلك أن مجزوء الكامل لم يحتو مجزوء الرجز تماما ولم يستلب نسبته، كذلك لم يستطع مجزوء الوافر ان يبتلع الهزج، بل حدث العكس فاذا بالشاعر حريص على اعتماده اعتماداً شديداً وبذلك برز الهزج بروزاً واضحاً مسجلاً ٣٤ مرة بينما لم يستخدم مجزوء الوافر سوى مرتين على الرغم من الامتياز الذي منح للوافر في احتواء الهزج كما سبق ان بينا في الباب الأول.

أما الخفيف، فموقعه في الرباعيات موقع خاص يلفت النظر، ليس في نسبته العالية (١٢٩ رباعية) فحسب، وانما في علاقته بمعاني الرباعيات وموضوعها. فقد جاء القسم الأول منها وعددها ست وتسعون رباعية، كلها على وزن الخفيف بعنوان (مع البلبل السجين)، فما معنى ذلك؟ لقد سبق أن عرضنا للخفيف وقلنا إنه ذو ايقاع فيه بطء وخفة، كما أن فيه وقارا وتلونا واضطرابا وفسرنا ذلك كله، بأن الخفيف بحر ممزوج اجتمعت فيه نبرة الرجز الترنمية (مستفعلن) بين بطء الرمل ووقاره (فاعلاتن ـ مرتين).

ولقد فسر الخليل (خفة) الخفيف من وجهة نظر منطقية صائبة فقال «انه اخف السباعيات اي لتوالي لفظ ثلاثة اسباب خفيفة فيه، لأن اول وثاني الوتد المفروق فيه لفظ سبب خفيف عقب سببين خفيفين، والاسباب اخف من الوتاد »[٢٧١]، ومعنى ذلك ان الخليل اقتطع من الوتد المفروق سببا خفيفا ليلحقه بتوالي السببين السابقين عليه. ويمكن توضيح كلام الخليل بالصورة التالية:

فاعلاتن مس تفع لن فاعلاتن
توالي الاسباب

الا أن الملاحظ اهتمام الخليل بتوالي الاسباب فحسب، ولم يهتم لموقع الاوتاد وما احدثته في حركة الوزن. ففي الشطر الواحد من الخفيف ترد ثلاثة اوتاد، اثنان مجموعان يتوسطهما وتد مفروق، والمهم ان هذه الاوتاد قد حاصرت مواقع الاسباب محاصرة دقيقة جدا على الشكل التالي:

---

(٢٧١) المختصر الشافي على متن الكافي ـ للدمنهوري ص ٢٣ .

فاعلاتن مس تفع لن فاعلاتن

ومعنى ذلك ان الوتد الأول والثاني حاصرا حركة السببين الخفيفين وقيدا سرعة انطلاقهما، كما ان الوتد الثاني والثالث قد حاصرا ايضا سببين خفيفين بينهما. ومن هنا فان اضطرابا شديدا وقع في حركة ايقاعات البيت، نتيجة لتدفق الأسباب وشد الأوتاد لها. والاوتاد اصلب من الاسباب واثقل، بل ان الاسباب اذا ما زوحفت اعتمدت على الوتد، ولذا فالوتد ـ كما يقولون ـ ضابط الاصل سواء أكان مجموعا أو مفروقا[272]، ومن هنا كانت مجابهة الأوتاد واضحة في كبح جماح توالي الاسباب وايقاف انسيابها. ولما كانت الاسباب مندفعة بتواليها وخفتها ثم تجد باستمرار جدار الوتد يكبحها ويشد من عنانها كان من النتائج المتوقعة ان تصعب الملاءمة دائما بين الايقاع الداخلي للشاعر وبين نموذج البحر مما تترك في النهاية تمزقا واضحا في ألفاظ البيت وحدودها أولا وحدوث التدوير المستمر في علاقة الصدر بالعجز ثانيا، فالشاعر لا يستطيع ان يقف على هذا السبب الأخير في نهاية العجز لاسيما وانه قد تخلص توأ من صلادة الوتد المجموع، فلا بد له من أن ينساق وراء الشطر الثاني من البيت وراء اغراء السبب الموجود في بداية العجز، وهكذا يقع التدوير وتتمزق كلمات البيت. يقول الشرقي:

ايهـــا البلبـــل المعلـــق في   السجـــن سلام باحسن الآلاء
ما منحناك اذ رفعـت عن الأر   ض جلالا فانـــت ابـــن السماء
الغناء الصيفـي يسكب منــك ر   روح فانعم بهـدأة في الشتاء[273]

ومعنى ذلك أن كل بيت من أبيات الرباعية قد تمزقت معظم كلماته، فقد تمزقت اربع كلمات من مجموع سبع هي كل كلمات البيت، كما أن التدوير قد دخل

---

(٢٧٢) المختصر الشافي على متن الكافي ـ للدمنهوري ص ٧ ـ ٨ . ومما تجدر ملاحظته ان تسميات الخليل للبحور لا تأخذ مقياسا واحدا ، فمرة يستخدم المقياس العددي (عدد الاسباب والاوتاد) ، ومرة القياس الترتيبي لها ، ومرة مقياس الانبساط ، والامتداد في وصف مواقعها . ولذا نجد العروضيين بعده يردون عليه وجه تسمية البحر . من ذلك تسمية (المديد) ، اذ نقل الاخفش عن الخليل انه قال « سمي مديدا لامتداد سباعيه حول خماسيه اي وخماسييه حول سباعييه ، واجيب بان وجه التسمية لا يوجبها المصدر السابق ص ١٤ . وانظر رد العروضيين في تسمية (البسيط) ص ١٥ .

(٢٧٣) عواطف وعواصف ٢٤ وقد رسمنا كلمة (الروح) بالاملاء العروضي لتوضيح الفكرة .

جميع الابيات ايضا. وهكذا يحدث الاضطراب الشديد في اسباب الخفيف واوتاده ويتلاءم تماما مع اضطراب الشاعر وبلبله السجين الذي يرمز (كما مر بنا) الى مجموعة من القيم والرموز السجينة والمعذبة (الشاعر) (الوطن) (اشواق الحب بعد موت العروس).. الخ وكأن هذا الارتفاع والهبوط والتدفق والكبح يحدث في الوزن كما يحدث للشاعر وبلبله.

ويمكننا القول ان حركة الخفيف واضطرابه وتلونه وإغراءه بالانسياب مرة والتأمل البطيء مرة يصلح لغناء الذات والتعبير عن الوجدان ان تمكن منه الشاعر واقتدر على تطويعه دون الوقوع في فخاخه الخفية. ولعل ما يؤكد رأينا هذا الاقبال الشديد على استخدامه عند أكبر الشعراء الرومانسيين العرب، علي محمود طه.

ان نظرة سريعة لجدول اوزانه تؤكد وجهة نظرنا:

الديوان وسنة الصدور	عدد القصائد	الخفيف	الكامل	الطويل	الرمل	المتقارب	السريع	البسيط	المنسرح	مجزوء الرجز	مجزوء الرمل	مجزوء الكامل	مجزوء الخفيف	مجزوء الوافر	منهوك البسيط	مخلع البسيط	ملاحظات
الملاح التائه ١٩٣٤	٣٢	١٣	٦	٣	٤	٢	٢	١	١								
ليالي الملاح التائه ١٩٤٠	٢٢	٥	٥	٣	٣	٣		٢	١			١	١	٢		١	
أرواح وأشباح ١٩٤٢	قصيدة واحدة طويلة جاءت كلها من بحر المتقارب																
زهر وخمر ١٩٤٣	١٩	—	٣	—	٣	٢	٣	—	—	١	٤	١	١	—	١		

ولقد اكتفينا بدواوين الشاعر الأربعة، فقد بدأ في ديوانه الرابع يفارق تلك الروح الغنائية الاصيلة وذلك الوجدان الرومانسي الذي طلع بهما على القراء في ديوانه الاول. ومنذ (زهر وخمر) شاعت البرودة في عاطفة الشاعر وتغير معها نسيج الشاعر وحرفيته. وواضح تماما ذلك التنازل المستمر في نسبة الخفيف التي شكلت اعلى درجاتها في الديوان الأول، ثم انخفضت بشدة في الديوان الثاني، ثم توقف الشاعر في التعامل مع الخفيف ليتجه الى المتقارب والكامل ومجزوء الرمل فيجد فيها نقرا وطيشا ورعونة ولا سيما مجزوء الكامل الذي يسجل اعلى نسبة في ديوانه (زهر وخمر)، وهي بحور تتفق مع رحلة الشاعر في الحياة وانتقاله للبحث الدائب عن اللذة والمغامرة في اجواء أوربا ومباهجها.

أما الشرقي، فبعد ان استخدم الخفيف في كل رباعيات (البلبل السجين)، اتجه الى وزن آخر حينما تغيرت حال البلبل الى (البلبل الطليق) وهكذا تغير الوزن كلية فجاءت رباعيات هذا القسم كلها من بحر الهزج. والهزج (مفاعيلن مفاعيلن) من أخف بحور الشعر العربي، فيه رقص وتصدية ونقر وتتابع حتى لتكاد ضربات الايقاع تقفز قفزا وقد سمي هزجا «لأن الهزج ضرب من الاغاني وفيه ترنم والعرب كثيرا ما تهزج به اي تغني»[٢٧٤] ولعل سبب ذلك قصره وصفاؤه وخلوص اوتاده وأسبابه من الاضطراب ولابتداء تفعيلته (مفاعلين) بالوتد المجموع والحاقها بسببين خفيفين وانتظام هذا النمط. وليس اصلح لبلبل منطلق الى الحرية والقفز والحقول من هذا البحر الراقص:

معـــي يا بلبـــل الروض الى شم الرياحين
وعلـــق قفص السجن بـــاشواك البساتين
ابـــت روح من اللطف بـــأن تركس في الطين[٢٧٥]

وتجيء فكرة القسم الثالث من الرباعيات (صور ونوازع) متلائمـــة مع اختيارات الشاعر للأوزان المتعددة، فالصور كثيرة والنوازع متعددة، لذا فالشاعر يتنقل ما بين المجتث والرمل والبسيط والمتقارب والسريع والكامل ومجزوء الكامل وحتى الرجز والطويل. وقد ينتابه الحزن والهدوء والتأمل فيعاود الاستئناس بالخفيف بين حين وآخر.

---

(٢٧٤) المختصر الشافي ـ للدمنهوري ١٩ .
(٢٧٥) عواطف وعواصف ٤٦ .

ويسجل الشرقي في ديوانه درجة ملحوظة في اختيار الاوزان والاقتدار والتمكن في استخدامها. من ذلك استعماله بحوراً تكاد تكون نادرة في الاستعمال، ان لم نقل مهملة في قصائد الشعراء المحدثين، فهو لا يستخدم من الكامل صورته العامة (عروض صحيحة وضرب مماثل) وانما يعمد الى تشكيلات هذا البحر الكثيرة والغنية بالطاقات النغمية الملونة، كاستخدامه الضرب المقطوع (متفاعل) في مجموعة من رباعياته وقصائده ومنها (محنة الاخلاص) و(معاتبة الطاغي) و(على ضفاف الغراف) و(الربيع المضرج ـ او ذكرى الثورة).

ولا نعني بذلك أن الشاعر قد نجح في تلوين جو قصائده تلك وابراز بريقها الموسيقي، فربما يحدث العكس، فيجد قارىء معظم هذه القصائد ـ *عدا الربيع المضرج ـ أن الوزن الجميل قد استحال الى* مجموعة من حطام الرنين، لان الوزن وحده لا يكفي لرفع جو القصيدة واغنائها حين تبتعد عن لغة الصور وتخفت فيها حركة الخيال وتضج التعابير النثرية في نسيجها لتقرير حقائق موضوعية. ولقد استثنينا قصيدة (الربيع المضرج) لأن الشاعر قد ابتعد فيها عن نثرية العبارة وهتافات الخطباء متعاملا بقدر من الصور والخيال والعاطفة ولقد تعرضنا لهذه القصيدة، فلا موجب للتمثيل لها.

ومن اختياراته للاوزان وتشكيلاتها، عنايته بمجزوء الكامل. ومما يلاحظ على هذه العناية ان الشاعر لا يستخدم صورة هذا المجزوء العامة بضربه الصحيح (متفاعلن) وانما يعمد الى اقصى ما يحتمله من طاقات نغمية لاحداث التلوين الموسيقي المطلوب مستخدما هذا المجزوء بضربه (المرفل) باضافة سبب خفيف الى ما آخره الوتد المجموع بحيث تصبح متفاعلن = متفاعلاتن بالترفيل. ومما جاء على هذا الضرب قصائده (العجز الكاذب) (احتجاج) (وادي النجف) وقد خلصت الأخيرة دون الأخريين من برودة النثرية وأساليب الصنعة، وحسبنا الاشارة الى مطلعها فلقد مثلنا لها غير مرة:

اللطف غبش سفحة الوادي المنور بالشقائق

ومن السريع يستعمل ضربه الثاني الذي يسميه العروضيون (الضرب الموقوف المطوي ـ فاعلان) في قصيدتين، تسقط الاولى (رمز الحياة) بسبب رؤيتها التقليدية ووصفيتها وعبارتها المباشرة وسوء اختيار الزاوية في رؤية موضوعها، وكيف يمكن الرؤية التقليدية ان تنظر الى (الساعة) [٢٧٦] دون ان تصفها ذلك الوصف العادي:

---

(٢٧٦) المصدر السابق (قصيدة رمز الحياة) ١٩١ .

تلك الخطـــوط السود ايامنا دارت عليهـــا هذه الدائرات
دورتهـــا في نبضهـــا مثلما الـدورة في عروقنـــا النابضات

وقد أكمل سوء اختيار قافية المترادف (حيث اجتمع ساكناها) والمبنية على جموغ ملحقة بالمؤنث السالم، فشلها وسقوطها غير أن الشاعر ينجح في استخدام هذا الوزن في قصيدته (مداعبة هر). والسريع يمتلك بطبيعته شيئا من الترفع والتبجح وقدرا من السخرية، وأبيات الشاعر القديم توحي بشيء من ذلك كقول الشاعر:

جاء شقيـــق عارضا رمحه ان بنـــي عمـــك فيهـــم رماح

وكقول الآخر، وقد بدا ساخرا:

ان الثمانـــين وبلغتها قد احوجـت سمعـي الى ترجمان

وفي مثل هذا جاءت قصيدة الشرقي ساخرة من هتلر والفاشية واندحارهما في قدر من ترفع وثقة بمصير الانسان:

كان من القـــوة في منعة مـــا اقتربـت منـــه يد أو جناح
لا يرقص الـــرقصة الا على النـــار ولا يعشق الا الكفاح
قد كان ارسى جبـيـل شامخ فكيف اضحـــى في مهـب الرياح
كيـف اضاء البـدر ليـــلا اما للبطـل المجنـــون فيـــه اقتراح!

ومن الرمل لا يستخدم ضربه المحذوف المألوف الاستعمال (فاعلن)، بل يعمد الى ضربه المقصور(فاعلان)[277] وحتى الطويل لا يميل الى استخدام صورته العامة المتداولة في ضربها المقبوض (مفاعلن) بل يستعمل ضربه التـــام (مفاعيلن) لما فيه من اكتناز نغمي، وقد ندر استعماله عند الشاعر الحديث، وقد استخدمه البارودي في غير قصيدة، نذكر من احدى قصائده على هذا الضرب البيت التالي:

يقول اناس انـــه السحـــر ضلة وما هي الا نظرة دونها السحر[278]

ونذكر هذا البيت من قصيدة اخرى للبارودي:

أخف على الاسمـاع من نغم الحدا وألطف عند النفس من زمن الورد[279]

---

(٢٧٧) انظر قصيدته (شهقات) ١٨٩ .
(٢٧٨) ديوان البارودي ـ مطبعة الجريدة . ج ١ ص ١٣٤ .
(٢٧٩) المصدر السابق والجزء ص ١٠٠ .

وقد استخدم الشرقي هذا الضرب من الطويل في قصائده (مسامير) (وادي السلام) (هبات)، واذا كنا نسمع في الأولى والثانية حطام رنين، فان الثالثة جاءت في تقليديتها تحمل احزان الشاعر العباسي وشكوى الشعراء العذريين في العصر الأموي:

مضى الليل ألوانـاً علي كثيرة   يجاذبني احلامي السهل والصعب
تململت حتى ما اشتهيت مدامتي   وبي سأم حتى الى الورد لا أصبو
وما صخرة هذا الذي تسحقونه   بكبر واعراض ولكنه القلب

ومن الأوزان النادرة التي استخدمها الشرقي العروض المحذوفة وضربها المماثل من الخفيف وهي تشكيلة نغمية مثيرة لو تهيأ لها الشاعر المقتدر. ولقد احسن الشرقي استغلالها، بل لعل الشاعر لم يبلغ من النجاح في استخدام موسيقى الاوزان كالذي بلغه في قصيدته (أيها الوالدون)، فقد تلاءمت فكرة القصيدة وهذه التشكلية المثيرة من الخفيف:

ان قلبي أرجوحة نصبت   بين مفطومة ومنفطم

وحسبنا المطلع، فقد سبق ان عرضنا للقصيدة في غير موضع، انما اجمل ما يلفت النظر في موسيقاها هذه الحركة (المتأرجحة) التي منحها الوزن مما جاء ملائما مع حركة الأرجوحة.

لقد اغرت قدرة الشاعر، وتمكنه احيانا من اختيار التشكيلات الفرعية للبحور والاوزان المناسبة ان يتعامل مع (المجتث) ذلك الوزن المشدود شدا قويا، الصلب الى درجة اليبوسة بسبب كونه (مجتثا) من الخفيف بتقديم (مستفعلن على فاعلاتن). وبتأملنا لمواقع الاسباب والاوتاد في المجتث سنكتشف ان الأوتاد قد تحكمت تحكما تاما، نتيجة صلادتها وثقلها، بعنان النغم وكبحت جماح الأسباب الخفيفة وشلت حركتها تماما.

مس تفع لن فاعلاتن

فلقد وقع السببان الخفيفان بين وتدين الاول مفروق والثاني مجموع فكان ذلك سببا كافيا لكي يسلب الشاعر حيوية التلون والتدفق. وهكذا جاءت مجموعة من رباعيات الشرقي وقصائده ضحية لهذا الوزن الجامد، نذكر من هذه القصائد (عيد الأضحى) (السياط) (شرار) (قلب الفقير). وكأن الشاعر قد احس بعدم صلاحية هذا البحر للاداء النفسي وزخم العواطف، فراح يحشو قصائده بآرائه وافكاره التقريرية، وبعباراته النثرية.

على ان الجدير بالاشارة، رغم هذا التراوح بين الارتفاع والهبوط في استخدام الشرقي للعروض وأساليب الموسيقى، انه بعد عن نمط التقليديين في محاكاتهم أشهر قصائد الشعر العربي في اوزانها واضربها وبلغوا من التقليد حدا كانوا فيه (يوقعون الحافر على الحافر) كما يقول القدامى. وبذلك ضيقوا من آفاق النغم في القصيدة العربية. ولا شك ان القوالب الصلدة المشهورة والجاهزة في مجالات (النغم) و (الايقاع) و(الموسيقى) تبدو قيودا ثقيلة على الشاعر الفنان. ولذا فهو يطمح دائما الى احداث التلوين بشتى الطرق، ومنها استخدام التشكيلات غير المشهورة، تخلصا من تحكم الشاعر القديم وطغيان نغمة من جهة، وجذب قارئه من ذلك الجو الذي تثيره محاكاة النموذج القديم، فلا يتيح له فرصة عقد المقارنات في الصور والخيال والمعاني والموسيقى بين النموذجين من جهة ثانية.

والواقع ان عروض الشعر العربي غني واسع في تشكيلاته الموسيقية، فلقد منح الشاعر انماطا مختلفة من الايقاعات والانغام في اغلب البحور ليرضي حاجات الفنان وبحثه عن الجديد. ومن هنا يمكننا ان نقول بان تشكيلات النغم في العروض العربي ليست ستة عشر بحرا، انما هي تتجاوز الخمسين. ان الكامل وحده يقدم للشاعر تسع تشكيلات مختلفة يستطيع خلالها الشاعر الموهوب، ذو الثقافة الموسيقية والاحساس المدرب ان يصوغ تسعة انغام مختلفة، لو تنبه الى حقيقة هامة ودقيقة، تلك هي ان هذه التشكيلات الفرعية ليست (تنويعات) على النغم الاصلي كما تبدو لأول وهلة للشاعر، فاذا هو يفرغ شحنته العاطفية في أول قالب موسيقي يصادفه من هذا البحر، وانما يستطيع بمقدرته العالية على الاختيار ورهافة احساسه على استغلال هذه التشريعات بشكل باهر ومثير منفصل عن البحر الأصلي وكأنه يتعامل مع ايقاع جديد وبحر جديد. وليس هنا مجال التمثيل لمدى النجاح الذي استطاع الشاعر القديم تحقيقه في هذا الميدان.

ويمكننا أن نقول ان الشرقي قد حاول تحقيق شيء من ذلك حتى لو اضطر احيانا الى الخروج عن اطار القوانين العروضية كالذي جاءت عليه هذه الرباعية التي اولها:

لم تسأم الناس الحياة والحياة تكرار[٢٨٠]

(٢٨٠) عواطف وعواصف ٧٢ .

ووزنها (مستفعلن مستفعلن مفعولات). وهو وزن يخرج عن الرجز قطعا لان الرجز لا ينتهي بضرب (مفعولات) ابدا. ويجيء هذا الضرب (مفعولات) عادة في بحر المنسرح في عروضه الثانية (المنهوكة الموقوفة) ووزنه (مستفعلن مفعولات) كما تجيء في مشطور السريع في عروضه الثالثة (الموقوفة المشطورة) ووزنه (مستفعلن مستفعلن مفعولات) ومعنى ذلك . ان الشاعر باستعماله اربع تفعيلات قد خرج عن منهوك المنسرح ولم يستعمل مشطور السريع، كما انه قد ابتعد عن الرجز. ونحن لا نعد ذلك خطأ من الشاعر بقدر ما نراه اشارة تدل على حاجة نفسية لديه ـ بالرغم من أن الشاعر لم يكرر هذه المحاولة ـ قد تعني افادته من تراثه العروضي للانعتاق من رتابة النماذج التقليدية المحتذاة.

ومن هذا المفهوم لا نعد الشرقي مخطئا في استخدامه عروض الرمل التامة (فاعلاتن) بعد التصريع في البيت الاول. ففي قصيدته (تحية بابل) صرع البيت الأول فقال:

بابـل يا بلـــد السحـــر سلام   يــا سريــر المجـد والمجـد غلام

لكنه جاء بالبيت الثاني عروضه تامة ايضا فقال:

السرايـــا لك والمجـــد لواء   والصقايـــا لك والبـــرج رغام

وهي حالة يخطئها العروضيون القدامى والمتزمتون المحدثون[281]. فهم يرون ان عروض الرمل لا بد أن تجيء محذوفة (فاعلن). والذي نراه ان الشاعر قد خرج لحاجة نفسية وليس بسبب ارتكابه خطأ في خروجه على تقاليد الرمل، لاسيما وقد تبينا تمكنه الجيد من استخدام العروض وبحوره وضبطه للاوزان واتقانه لأشكالها الفرعية خاصة. ولا شك ان دراسته الموروث العروضي في

---

(٢٨١) يبدو ان هذه الظاهرة شاعت عند بعض الشعراء المجددين في موسيقى القصيدة الحديثة ، فقد وجدنا محمود حسن اسماعيل يخرج هذا الخروج على تقاليد الرمل في قصيدته (مرثية زهرة) انظرها في مجلة الرسالة . العدد ٣٧٥ . سبتمبر ١٩٤٠ . ولقد خرج علي محمود طه في حالة مماثلة مما جعل نازك الملائكة ـ على عادتها مع الشعراء المشهورين ـ تخطئه عروضيا . والغريب ان الاستاذة نازك قد وهمت ـ على ثقافتها العروضية الممتازة ـ في تسمية هذه العلة التي تدخل عروض الرمل (خبنا) ، والصحيح كما ذكرنا وكما يسميها العروضيون جميعا (حذفا) وهي من علل النقص المشهورة . انظر : محاضرات في شعر علي محمود طه ٢١٥ . وانظر قصيدة علي محمود طه المعنية واسمها (امرأة وشيطان) : ديوان علي محمود طه ـ المجموعة الكاملة ـ دار العودة . ص ٥٧٩ .

الحلقات القديمة قد مكنته من ذلك في دربة وتذوق. وليس أدل على ذلك من خروجه في السريع ايضا على مبدأ التصريع. فقد جاء البيت الأول من قصيدة (مداعبة هر) مصرعا:

هتلـــر والآن يلـــذ المزاح أشاكر رأسك هذا النطاح؟

ثم يجيء بالتصريع مرة ثانية بعد أحد عشر بيتا:

قد احتفلنا بالنظام الجديد ——————

ثم يجيء به مرة ثالثة في البيت السابع والعشرين:

لم ينفع الروض احمرار الشقيق ——————

لكننا لا نجد في ارتكاب الشاعر لمجموعة من الضرورات الشعرية ما يبرر ذلك. ومن هذه الضرورات التي كثرت في شعره، تسكين المتحرك كقوله:

دشن التشريـــع في لبنته لحمورابـــي حلال وحرام
هذه اللبنـــة في معجزها خلـــدت ما لم يخلـــده رخام[282]

فقد اسكن باء (لبنة) في بيتين متتاليين رديئين. ومن ذلك تسكينه نون (عنق):

قد شجانـــي اسد في بابل رابض ليس له عنـــق وهام[283]

ومثلها اسكان حاء (سحب)[284] ،وياء (حيوان)[285]، وعكسها تحريك الساكن في قوله:

كانت اذا قطرة عن ارضها حبست تلوب من قطـر ناء الى قطر[286]

فقد حرك طاء (قطر) مرتين وفي بيت واحد. وقد يشدد المخفف كقوله:

ومـــا يصنـــع الانسان في مدنية يصارعـــه دخانهـــا وبخارها[287]

فقد شدد خاء (دخان)، دون ان يفيد البيت من ذلك شيئا فظل رديئا باردا. وقد يخفف الهمزة فيجيء التخفيف نابيا، لا سيما حين يكون روي القصيدة راء كقوله:

---

(٢٨٢) عواطف وعواصف ١٣٢ .
(٢٨٣) المصدر نفسه ١٣٢ .
(٢٨٤) نفسه ١٣٣ .
(٢٨٥) نفسه ١٠٢ .
(٢٨٦) نفسه ١٨٦ .
(٢٨٧) عواطف وعواصف ٢٢٩ .

جنت جهنم فاجتاحت مزمجرة　　لا فرق بين مسيء عندها وبري[288]

ونكتفي بهذه الامثلة لنؤكد ان ارتكابه للضرورة الشعرية لا علاقة له بظاهرة فنية أو حاجة نفسية تفرضها على طبيعة العمل الفني.

(١٣)

وكما لاحظنا درجة من التطور في استخدام التشكيلات الصوتية وتنغيم النسيج والتعامل مع العروض، كذلك نجد نوعا من التطور في تخطيط القافية واشكالها في ديوان الشرقي. وأول ما نلحظه ان الشاعر قسم ديوانه تقسيما فنيا من حيث اشكال القافية لا من حيث موضوعاتها كما عودنا شعراء الاحياء والتقليديين في تقسيم دواوينهم. جاء القسم الأول بعنوان (الشرقيات) وهي مجموعة الرباعيات. وجاء القسم الثاني تحت عنوان (الموشحات) ثم القسم الثالث (القصائد).

واذا كانت الرباعيات قد شاعت في استعمالات الشعراء منذ العقد الأول من هذا القرن اثر ترجمة رباعيات الخيام كترجمات وديع البستاني، ومحمد السباعي محرر مجلة البيان، والمازني الذي ترجم جزءاً من الرباعيات ونشرها في مجلة (الرجاء) الادبية بحلوان، وكل هذه الترجمات كانت عن الانكليزية، ثم شاعت بعد ذلك ترجمة رامي عام ١٩٢٣، واعقبه الزهاوي عام ١٩٢٤ عن الفارسية، وكذلك جاءت ترجمة الصافي النجفي، وكان كل من الجواهري واحمد حامد الصراف يعد ترجمته للرباعيات عن الفارسية. ثم توالى تعريبها وترجمتها حتى الحرب الثانية حتى لنجد العقاد يقول في احدى مقالاته عن انتشار هذه الموجة الخيامية واستمرارها «فما فتحت كتابا الا اطل منه الخيام بصفحة من صفحاته»[289] فان اسلوب الموشح لم يكن منتشرا هذا الانتشار. واذا كانت نازك الملائكة ترى أن علي محمود طه هو اول شاعر ألبس الموشح العربي القديم «ثوبا من الاساليب المعاصرة والافكار الحديثة»[290]، فان الشرقي – في الترتيب التاريخي – يجيء قبل علي محمود طه. اذ ابتدأ هذا التطويع والالباس – بغض النظر عن مدى النجاح – منذ عام ١٩٢٥

---

(٢٨٨) نفسه ١٨٦ .

(٢٨٩) مصادفات في الطريق – عباس محمود العقاد . مجلة الرسالة . العدد ٦٧٥ . يونيو ١٩٤٦ . وانظر مقالة محمد عبد الغني حسن (رباعيات الخيام) . الرسالة العدد ٥٢٨ . اغسطس ١٩٤٣ .

(٢٩٠) محاضرات في شعر علي محمود طه ص ٢٠٥ .

١

بموشحته (الشمعة)[٢٩١] ثم اعقبها بـ (رذاذ المطر)[٢٩٢] عام ١٩٢٧ وبذلك احسن صنعا في محاولة تطويع الموشحة القديمة لموضوعات عامة وتأملات في الوجود والوطن وقضايا الانسان.

وبالضرورة، فقد استبعد الشاعر بعض السمات التاريخية للموشح القديم من سمط وغصن وخرجة وقفل، وعمد الى خطوط الموشح العامة محتفظا بخطة مبسطة للقوافي والابيات يلتزم بها. ويمكننا تمييز ثلاثة اشكال من هذه الخطط نعرض لها بايجاز.

١ ـ موشحة المقطوعة الثنائية والرباعية: وفيها يقدم الشاعر قصيدته مقسمة الى ابيات ثنائية إحيانا ورباعية احيانا اخرى مع استمرار تقفية اشطر المقطوعة جميعها. ومن المهم ان نشير الى ان الشاعر لم يستطع اخراج موشحة المقطوعة الثنائية من جو الرباعيات التي عني بها عناية شديدة بحيث تجيء الموشحة في مقطوعات غير متلاحمة او تشير الى قدر من التنامي ولا تدور في وحدة موضوعية او عضوية، وكل الذي أحدثه الشاعر ان زاد في الرباعية الواحدة قوافي داخلية كالذي جاءت عليه موشحة (الاحلام)[٢٩٣] على هذا النحو:

حلمـــاً في مدينـــة المنصور غفير قد سمعنـا ثغـاء طفـل صغير فطير

ومثلها موشحة (أوهام)[٢٩٤] وعلى هذا تكون خطة القافية في هذا الشكل مبنية كالتالي

المقطوعـــة	الاولى	أ	أ	أ	أ
المقطوعـــة	الثانية	ب	ب	ب	ب
المقطوعـــة	الثالثة	ج	ج	ج	ج

وهكذا.

وتسجل الموشحة ذات المقاطع الرباعية بعض النجاح بسبب محاولة الشاعر ايجاد رابط يجمع بين هذه المقاطع المتعددة التي تتوالى في الموشحة كالذي

---

(٢٩١) عواطف وعواصف ٩٦ .
(٢٩٢) المصدر السابق ١٠٢ .
(٢٩٣) المصدر نفسه ٩٩ .
(٢٩٤) نفسه ١٠٥ .

جاءت عليه (رذاذ المطر) حيث قدم للمقاطع ببيتين ممهدا لجو القصيدة وتحديد ابعادها، ثم جاءت المقاطع على الشكل التالي في بناء القوافي

المقدمة	أ ب	أ ب
المقطــع الاول	ج د ج د ج د ج د	
المقطـع الثاني	هـ و هـ و هـ و هـ ي	

وهكذا تستمر المقاطع رباعية مع تغير القوافي في كل مقطع. أما الرابط الذي استخدمه فكان رابطا شكليا حيث كرر جملة معينة في اول كل مقطع وهي (آه لو تمطر السماء...)

جاءت في بدايــة المقطــع الاول آه لو تمطــر السمـــاء شمائل

وفي بدايـــة المقطـــع الثاني: آه لو تمطـــر السمـــاء مروة.

وفي بدايـــة المقطـــع الثالث: آه لو تمطـر السمـاء شعوراً..

وهكذا.

ومن هذا النوع جاءت موشحته (الشمعة)[٢٩٥]، وقد جاء بالرابط بين مقاطعها لفظة واحدة وهي كلمة شمعة. ففي المقطع الاول ـ شمعة كم قد انارت مسلكا

وفي المقطع الثاني ـ شمعة حاملها لا ينصف

وفي المقطع الثالث ـ شمعة طاف بها الجم الغفير...

وليس من السهل ان ينجح الشاعر في اضفاء جو من الحيوية والتماسك على موشحته من خلال رابط لفظي يتكرر في الوقت الذي لا يلتزم العمل الفني بأي رابط ينبع من تنامي الموشحة وتسلسلها، ولا تدور في وحدة موضوعية او تجربة شعورية تشد المقاطع وتنميها. وعلى هذا النحو جاءت موشحاته الاخرى (الموكب) [٢٩٦] (نشيد الزوايا)[٢٩٧] (صفير العسس)[٢٩٨] و(الموسم)[٢٩٩] مجموعة من مقاطع لا رابط بينها سوى الرابط الشكلي الواهن.

٢ ـ الموشحة المقيدة باللازمة: وفي هذا الشكل تبدو الموشحة أكثر تماسكا واقرب الى الوحدة في موضوعها، اذ يعمد الشاعر الى بيت ذي دلالة

---

(٢٩٥) عواطف وعواصف ٩٦ .

(٢٩٦) نفسه ١١٠ .

(٢٩٧) نفسه ١٠٨

(٢٩٨) نفسه ٩٢ .

(٢٩٩) نفسه ص ١١٢

خاصة بموضوع الموشحة فيكرره بعد كل مقطع متخذا شكل (الدور) او (السلسلة) او (القفلة) التي تربط بين المقاطع. كالذي جاءت عليه موشحة (هزة)[300] فقد كان البيت المكرر هو:

لطمـــت خدي يد مغلولة آه لو ذات سوار لطمتني

ثم يجيء المقطع التالي على هذا الشكل من القوافي:

أ ب أ ب أ ب أ ب

ثم يعقبه البيت الرابط (لطمت خدي...) ليعقبه مقطع جديد بقواف جديدة.

٣ ـ الموشحة ذات المقاطع المتنامية: ونعني بهذا ان يعمد الشاعر الى تقديم موشحته في مقاطع متعددة مع تغيير القوافي دون ان يلزم نفسه بقيود الموشح الداخلية في مزاوجة القوافي أو عدد الابيات اللازمة او غيرها. الا ان الهام فيها أن الشاعر يقسم الموشحة الى اجزاء ذات افكار متسلسلة تكمل كل مقطوعة ما قبلها ويتخذ المعنى شكلا من اشكال النمو المتصاعد حتى تكتمل في نهاية المقطع الاخير.

وفي ديوان الشرقي نموذجان ينتميان الى هذا الشكل. الاول موشحته (اوربا)[301] التي حالفها الفشل بسبب هذه الوصفية المسطحة لآثار الحرب، التي حاول الشاعر تقديمها في صور متتالية متلاحقة وقد انتهت باحدى لوحات مآسي الحرب دون أن يتمكن الشاعر من انهائها بوقفة مؤثرة حاسمة يشعر فيها القارىء بنهاية العمل الفني. لكن موشحته الثانية (الزورق التائه)[302] كانت على قدر من النجاح في توصيل رؤية الشاعر النفسية وتأملاته. ولقد سبق ان وقفنا عند هذه الموشحة، وقلنا انه لولا المقدمة النثرية التي اثبتها الشاعر لما استطعنا ان نفسر معاني (الملاحين) و(الزورق) و(النهر) و(العواصف) والمهم هذا التدرج الذي راح يضطرد في المعنى مع تقدم المقاطع وتعاقبها حتى انتهى بها الشاعر الى تلك النهاية الذكية التي تشير بغموض الى الوطن ومأساته بين المعاهدات والساسة وضياع الآمال.

تلك هي ابرز الخطوط في تنويعات القافية عند الشرقي، والهام فيها ليس

---

(٣٠٠) نفسه ١١٧ .
(٣٠١) عواطف وعواصف ١١٤ .
(٣٠٢) نفسه ١٢١ .

موضوعاتها او مقدار نجاحها، وانما دلالتها التاريخية بالنسبة لتطور الشعر العراقي الحديث، ومفهوم الشاعر وموقفه من القافية، فلقد سبق ان وجدناه يضيق بالقافية الموحدة في القصيدة المطولة مؤكدا انه ينحرف «عن القصيدة ذات الوزن المديد الى الشرقيات والموشحات لما في ذلك من حسن الايقاع وبراعة الاختصار فقد لطف ذوق القارىء واصبح يمل الاطالة والبعثرة. »[٣٠٣]

وبغض النظر عن درجة نجاحه في تحقيق هذا المفهوم، وابتعاده عن مشاكل القصيدة التقليدية، فان محاولته الافادة من شكل الموشح القديم بتطويره والباسه ثوبا من العصرية، واستخدام هيكله لقضايا جديدة في السياسة والفكر دليل على تحرك الشعر، ودرجة تحسب في خط التطور.

وتبقى لنا ملاحظة اخيرة على قافية الشاعر. لقد وجدنا ان معظم قوافيه يجيء رويها محركا بالكسرة، بينما تقل حركة الفتح او الاطلاق في قوافيه، سواء في الرباعيات او الموشحات اوالقصائد. ولا نريد تقرير حقيقة مؤكدة في هذا الشأن، فتلك من اصعب ما يمكن تحقيقه في فرز الظواهر الفنية ودراستها، ولكننا نميل الى الاعتقاد بأن رأي الشاعر الفرنسي (ريمبو) عن علاقة (الصوتيات الخمس) بالمعاني والالوان وحالة الشاعر النفسية صحيحة الى حد كبير. فالكسرة تعني عنده الاحمرار والثورة والغضب، والفتحة السواد، والضمة الزرقة ..[٣٠٤]

ولقد وجدنا، بعد تأمل ودراسة لحركات الروي في قصيدة الشعر العربي عامة أن توالي الكسرات في البيت او في مجموع القوافي يعني ـ في الغالب الاعم ـ حزنا شديدا وحال انكسار نفسي، او يعني الغضب والثورة والتمرد. والامثلة في الشعر العربي كثيرة جدا، حسبنا الاشارة والتمثيل لبعضها. منها ميمية المتنبي المكسورة الروي وهي من اعنف قصائده دعوة للتمرد والخروج على السلطان.

سيصحب النصل مني مثل مضربه   وينجلي خبري عن صمة الصمم
لقد تصبرت حتى لات مصطبر   فالآن اقحم حتى لات مقتحم

وهذا دعبل الخزاعي يخاطب الخليفة المأمون، يذكره بأنه من القوم الذين قتلوا اخاه الامين وانهم:

شادوا بذكرك بعد طول خموده   واستنقذوك من الحضيض الاوهد

---

(٣٠٣) عواطف وعواصف ـ المقدمة .

(٣٠٤) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ـ روز غريب . بيروت ١٩٥٢ ص ٨٩ ـ ٩٠ .

وما الذي يمكن ان نستنتجه من توالي الياءات مع الكسرات في قول المتنبي:

ضاق صدري وطال في طلب الرزق قيامـــي وقـــل عنـــه قعودي

ألا نحس بانكسار وهو في بلاد فارس يتحدث عن شعب بوان متذكر غربته:

ولكـــن الفتـــى العربـــي فيها غريـب الوجـه واليـــد واللسان

ثم أليس في دالية ابي العلاء ما يشعرنا بحزنه العميق الدائم:

غـير مجـد في ملتـي واعتقادي نـــوح باك ولا ترنـــم شاد

ثم قوله:

رب لحـد قد صار لحـدا مرارا ضاحـك من تزاحـــم الاضداد
ودفـــين على بقايـــا دفين مـن قديـــم الازمـــان والآباد

وهذا امرؤ القيس يذكرنا توالي الكسرات بحزنه في ليله الطويل:

وليل كموج البحر ارخـى سدوله علي بانـــواع الهمـــوم ليبتلي

ومثله النابغة في همومه وليله:

كليني لهـم يا اميمـــة ناصب وليـل اقاسيـه بطـيء الكواكب

والذي نراه، ان الوقت قد حان لدراسة دلالات الحركات والصوتيات في القصيدة العربية، بعيدا عن الدراسة النحوية ودلالة الحركة على موقع الاسم او الفعل من الجملة، وليت من يدلنا على دلالات توالي حركة الضم سواء في البيت او حروف الروي على المعنى او الواقع النفسي لشاعر كالمتنبي حين قال:

بمـــا التعلل لا اهـــل ولا وطن ولا نديـــم ولا كأس ولا سكن
أريـد من زمنـــي ذا ان يبلغني ما ليس يبلغـه من نفسه الزمن

ومنها قوله:

كم قد قتلت وكم قدمـت عندكم ثم انتفضت فزال القبـر والكفن

وميميته الشهيرة في معاقبة سيف الدولة:

واحـر قلبـاه ممـن قلبـه شبم ومن بجسمي وحالي عنـده سقم

وآخرها قوله:

هذا عتابك الا انه مقة قد ضمن الدر الا انه كلم

او في وصف البحتري لقصر المتوكل بعد مقتله:

ولم أر مثل القصر إذ ريع سربه وإذ ذعرت اطلاؤه وجآذره
واذ صيح فيه بالرحيل فهتكت على عجل استاره وستائره

او ما تعنيه حركة الفتحة وشيوعها في ابيات المتنبي وهو ينال من عرض عدوه ضبة بن يزيد العتبي حين هجاه قائلا.

ما انصف القوم ضبه وامه الطرطبه[305]

وحين خلص من كافور هجاه وعبر عن خلاص حاله بقوله:

افيقا خمار الهم بغضني الخمرا وسكري من الايام جنبني السكرا.

ومنها:
ولما رأيت العبد للحر مالكا أبيت إباء الحر من حنق ذعرا[306]

وما الذي تعنيه حركة اطلاق الروي بالفتح في ميمية البحتري في حديثه عن انطلاقة الربيع:

اتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد ان يتكلما
وقد نبه النوروز في غلس الدجى اوائل ورد كن بالامس نوما

أو فائية ابن الرومي في طيف الحبيب، وقد اطلق حركة الفاء بالفتحة:

وكم ألم فأهدت لي محاسنه من الفواكه والريحان اصنافا
رمان عدن واعنابا مهدلة واقحوانا يسقي الراح رفافا
ويانعا من جنى العناب تتبعه قلب المودع تذكارا وتأسافا[307]

ولقد وقفنا على أمثلة كثيرة في الشعر العربي فوجدنا نوعا من العلاقة بين

(٣٠٥) انظر ظروف القصيدة : ديوان المتنبي بشرح العكبري ــ الطبعة الثانية ج ١ ص ٢٠٤ .
(٣٠٦) انظرها في (العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب للشيخ ناصيف اليازجي ــ بيروت ١٨٨٢ ص ٦٤٦ .
(٣٠٧) ديوان ابن الرومي ــ اختيار وتصنيف كامل كيلاني ص ٢١٤ .

لروي، أو توالي حركة معينة في البيت وبين حالة الشاعر النفسية وليس
ـمع رصدها وانما اردنا مجرد الاشارة لهذه الملاءمة واتضاح تلك
حيانا كالذي يمكن ان يكشف عنه الجدول التالي في ديوان الشرقي.

انكار الرباعيات	العدد	الروي المكسور	الروي المضموم	الروي المفتوح	الروي المقيد	ملاحظات
البلبل السجين	٩٦	٤٢	٢٢	١٧	١٥	اسقطنا الموشحات البالغة ٣٢ موشحا لأن الشاعر لم يحافظ على حركة موحدة للقوافي المختلفة
البلبل الطليق	٢٤	٢٠	١	١	٢	
صور ونوازع	١٠٨	٦٠	١٧	١٠	٢١	
مجموع الرباعيات	٢٢٨	١٢٢	٤٠	٢٨	٣٨	
ـ	٥٤	٢٧	٩	٨	١٠	
ـ	٢٨٢	١٤٩	٤٩	٣٦	٤٨	

ـنا نريد تحليل الجدول المذكور ولعل الارقام تشير الى تضخم نسبة
كسور في ديوان الشاعر. دخلت حركة الكسر نصف رباعياته تماما
فلم يمثل اكثر من ١٢٪. وقد دخلت الكسرة على نصف قصائده
كفي الاشارة الى أن أجود قصائد الشرقي الذاتية امثال (شمعة
(قفص البلبل) و(أيها الوالدون) (الثغر الباسم) (غناء الراعي)
سعدون) (الربيع المضرج) قد جاءت وقد انتظمت الكسرة قوافيها.
الكسرات في ألفاظ النسيج لتكشف حالة الحزن والانكسار الشديد
الشاعر:

ـة النديم بجنب الكأس في ساعة ارتياح وأنس

ومثلها قوله، وقد تلاءمت الكسرات مع الياءات:

وبحضن الـــوادي يرف شقيق	فحنينـــي الى ظلال الوادي
وبحضن الربيـــع في قبـــة الورد	يناغـــي الصبـــاح شاد وشادي
وكلانـــا نروح في قبضة الصياد	اسرى شلـــت يد الصياد

وحسبنا هذه الامثلة لكي نقول بأن الشرقي شاعر يميل الى (الانطواء) وينظر للعالم من رؤية مضطربة مرتبكة، هي رؤية جيله الحزين المرتبك المضطرب في مثله ومشاعره وآماله. ولعل عبارة الشاعر ذاته واضحة في هذا كل الوضوح، اذ قدم ديوانه للقارىء قائلا «.. ان هذا الديوان يكاد يكون مثل اسمه ـ عواطف وعواصف ـ ديوانـاً للجيل الذي عشت فيه متسما بظواهر حياته ومرتبطا بوشائج الحياة ومكانها وما يتصل من آلام وآمال وطوارىء وحوادث وهزاهز وحروب وانقلابات اجتماعية وتيارات فكرية وما تجدد في النظم والاساليب... فهو مجموعة صور لبيئتي واحوال بيئتي لا اعرف ما اذا جاءت مشوشة أم منسقة، لأن البيئة المصورة لم تكن بالمنسقة تماما ولا بالمشوشة تماما »٣٠٨

ولكن ما بقي لقضية تطور الشعر ومواصفات القصيدة هو الهام والجدير بالملاحظة، اذ انعكست ظاهرة الاضطراب و(التشوش) على ملامح القصيدة ونسيجها بسبب هذه الرؤية المضطربة فاذا بالقصيدة تحمل قدرا من سمات التطور سواء في اختيار زاوية الرؤية او في محاولات الشاعر التعبير عن ذاته وتجاربه الشخصية او في موقفه من الطبيعة. لكن هذه الرؤية وتلك السمات في قصيدته لم يكونا سائدين في ديوانه فاذا بتلك النزعة التقليدية وسماتها تجد طريقها مرة ومرات الى قصيدة الشاعر مخفية ملامحه وتجاربه الشخصية. وبعد ان كان الشاعر قد اعاد تشكيل (الظاهر) وفقا لواقعه النفسي ورتب الخارج ليتلاءم مع رؤيته الذاتية، فانه يعود بين الفينة والفينة الى الموقف المناقض تماما.

هذه الرؤية المضطربة هي التي تكشف لنا عن بدايات اهتزاز الموقف التقليدي في الشعر العراقي في فترة ما بين الحربين. وهي التفسير الوحيد لاجتماع النزعتين الكلاسية والرومانسية معا في عدسة الشاعر. وبالتالي اجتماع المواصفات القديمة والجديدة معا في ديوانه.

---

(٣٠٨) عواطف وعواصف ـ المقدمة

وبذلك فانّ مشاكل القصيدة في ضوء هذه الدرجة من الاضطراب و (التشويش) لم تنته، بل زادت تعقيدا. ذلك ان التوتر اكتسب بعدا آخر في قصائد شعراء هذا الجيل، ففضلا عن ظاهرة التوتر بين الشكل والمضمون فهناك ايضا ظاهرة التوتر بين الجديد والقديم في القصيدة الواحدة والديوان الواحد. وما استخدم قوالب الموشحة القديمة وادخال بعض سمات الخيال الفارسي وترديد شكوك ابي ماضي وحيرته والاستعانة بقاموس جبران وألفاظه الظلالية، الا محاولة للتخفيف من هذا البعد الآخر من ابعاد التوتر.

ولعل ذلك كله ناتج عن غياب اهم العوامل الرئيسية للتجديد، ونعني بها اصالة الموقف الشعري النابع من متغيرات اجتماعية وسياسية عميقة. وفقدان المفهوم الجديد والعميق للفن لقلة الاطلاع على الشعر الاوربي، ثم لغياب الشاعر العظيم الذي يحدث الانعطافة الحادة في طريق الشعر وتطويره. ان تطوير الشعر قد يعني ضمنا تجديده، لكن هذا التطوير يتوقف عادة على درجة اصالة الشاعر واكتمال عناصر الابداع في ثقافته ووجدانه.

الفصل الثالث

نهاية خطر التطور
قصيدة الشعر الحر

(١)

اذا ما حاولنا في الصفحات التالية تلخيص الموقف الشعري في العراق حتى سنوات الحرب الثانية، فان أول ما تجدر الاشارة اليه، ان السمات التي حددناها في الفصلين السابقين ظلت كما هي، في خطوطها العامة: رؤية مشوشة، اضطرابا بين القديم والجديد، اجتماع نزعتين متناقضتين في مفهوم الشاعر وفنه، ثم استمرار ظاهرة التوتر ـ لكل ذلك ـ بين شكل القصيدة ومضمونها. كما ان الاسباب التي اقترحناها وراء هذا الموقف ظلت قائمة: فقدان المفهوم الجديد والعميق للفن نتيجة لقلة الاطلاع على تجارب الشعر الاوربي المتطورة، ثم ضعف درجة التطور في بنية المجتمع، وبالتالي ضعف حركة الطبقة الوسطى، وأخيرا غياب الشاعر العظيم، الاصيل والمتقدر.

ولسنا بحاجة الى دراسة نماذج اخرى من الشعراء، لأن هذه الدراسة لن تقدم لنا سوى الاختلافات الجزئية المحدودة في الخطوط التفصيلية، بمقدار ما تميز شاعرا عن آخر. لكن الذي يعنينا الآن قمة المشاكل التي وصلت اليها القصيدة في العراق، وقد اتخذت ظاهرة التوتر فيها، بأوجهها المتعددة، شكلا حادا ينبىء بانقلاب خطير في العملية الشعرية كلها.

الواقع ان محاولة كهذه للشعر العراقي، في هذه الفترة، دون استشراف الساحة الشعرية في العالم العربي، ستجزىء مشكلة القصيدة والموقف الشعري. ذلك لأن دلالة التحرك الشعري في العراق اغمض من ان تفسر لنا هذا التحول الخطير في بنية القصيدة في اعقاب الحرب الثانية على ايدي مجموعة من الشباب المثقف الذي اطلع اطلاعا واسعا ومباشرا على الادب الأوربي وتأثر بشكل مؤكد بالتجارب الفنية التي شهدتها قصيدة الشاعر الاوربي الرومانسي والرمزي والواقعي والموضوعي كما سيتضح في الصفحات التالية.

ومن هنا، فان نظرة سريعة الى الموقف الشعري في العالم العربي ، سوف تساعدنا على تفهم مجموعة من التناقضات وارهاصات الاستحداث الشعري العميق الذي بدت نذره في اعقاب الحرب الثانية في العراق.

لقد وجدنا ان الظاهرة البارزة في قصائد معظم الشعراء العرب ـ بين الحربين ـ هي التوتر بين الشكل والمضمون. وكنا قد عللنا تلك الظاهرة، بأن الشاعر العربي، كان في أحسن البيئات تأثرا بالثقافة الغربية، قد تعامل مع قصيدة الشاعر الاوربي من موقف الاعجاب الشديد القائم على الاندفاع

السريع دون تأصيل او تطويع. والحرص على الاتصاف بالعصرية ومماشاة الموجة. ساعد على ذلك قلة فاعلية الطبقة الوسطى التي ينتمي اليها، وضعف حركتها في اعماق التركيب الاجتماعي وعدم تمكنها من حيازة الشروط الموضوعية العميقة، التي تمكنها من تبرير رفضها للادب الكلاسي العربي رفضا تاما وخلق البديل الجديد المعبر عن علاقات اجتماعية جديدة كالذي قدمته الرومانسية الاوروبية بعد أن اطاحت بعلاقات المجتمع الاقطاعية وثارت ضد طبقة النبلاء. وكنا قد أضفنا الى ذلك ـ بعد استعراضنا لقُدرات أبرز الشعراء العرب ـ غياب الشاعر العظيم المقتدر عن ساحة الشعر، والذي يستطيع احداث الانعطافة الحادة في مسيرة الفن وانجازاته.

والواقع ان الموقف الشعري، منذ مطلع القرن، لم يكف عن التحرك والتشكل. ولم يكف الشاعر العربي، وقد اهتزت الرؤية الكلاسية، عن البحث في سبيل الوصول الى الصورة الملائمة للقصيدة شكلا ومضمونا. وذلك، كما نعتقد، تحرك طبيعي لأية أمة يجد فنانها نفسه وقد دهمته احداث العصر الجديد، فلا أقل من ان يحاول المواءمة بين متغيرات عصره وحركة مجتمعه السياسية والاجتماعية، وبين هذا الموقف الفني الذي طال عليه الزمن وهو لما يزل مبنيا على ترديد الموروث فكرا ومنهجا ورؤية.

وليس ادل على ذلك من التجارب التي زاولها الشعراء العرب لتجديد بنية القصيدة. وكانت تجربة أمين الريحاني في الشعر المنثور عام ١٩٠٥ اول هذه التجارب، بتشجيع من جورجي زيدان، مقلدا على صفحات الهلال الشعر الحر **Free Verse** الذي يمارس نظمه الافرنج[١]. ولعل تجربة الريحاني المتطرفة في التخلص من الوزن والقافية دفعة واحدة قد صدمت جيل الشعراء العرب جميعا، فاذا بدعوته لا تلقى غير النسيان لتعقبها محاولات اقل تطرفا عند جماعة الديوان والمهجر الشمالي في تنويع القافية وتشكيلاتها وتركيزهم على القصائد المقطوعية **Strophic Verse** مع الاهتمام بمحاولة خليل مطران الاولى حين جمع بين أكثر من وزن واحد في قصيدته (نفحة الزهر) التي نظمها عام ١٩٠٥. ٢.

ويمكننا ان نعتبر محاولات «احمد زكي ابو شادي» اكثر نضجا وجدية من سواها، وهو تلميذ مطران واكثر تلاميذه تأثرا بدعوته، في الوصول الى

(١) حركاتالتجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ـ س. موريه . ترجمة وقدم له وعلق عليه : سعد مصلوح . عالم الكتب ـ القاهرة ١٩٦٩ . ص ٧٠ .

(٢) انظر ديوان الخليل ج ١ ص ٢٧٥ .

شكل شعري يتناسب مع متغيرات العصر ويتفاعل مع المضامين الجديدة التي تدخل حياة الشاعر وظروف عصره. لاسيما وأن ابا شادي كان جيد الاطلاع على الادبين الانكليزي والامريكي، متأثرا بمحاولات الشاعر الغربي لتجديد القصيدة وشكلها، مما جعله يلتفت الى بعض محاولات الشعراء العرب في هذا المجال فيوليها حقها من العناية والتأييد، وبخاصة محاولات شعراء المهجر الشمالي، فاذا هو يعد قصيدة نسيب عريضة (النهاية) «مثالا لمحاولة التحرر في الشكل والتعبير»[٣].

(٢)

لقد عرفت لأبي شادي دعوتان:

(١) دعوته للشعر المرسل، كرر فيها آراء مطران وشكري والزهاوي في وجوب طرح القافية تماما. وقد مارس كتابة هذا اللون من الشعر العاطل عن القافية في ديوانه الضخم الذي اصدره عام ١٩٢٦ [٤].

وعلى الرغم من ان ابا شادي قد وصل في النهاية الى فهم دقيق لتلك «العلاقة الوثيقة بين الشكل والموضوع حين قرر حرية الشاعر في اختيار الشكل الذي تمليه التجربة الشعرية، بقطع النظر عما اذا كان ايقاعا وزنيا او نثريا»[٥]. فانه ومن تبعه في دعوته ومحاولاته، امثال ابو حديد وعلي احمد باكثير[٦]، قد فشلوا في ان يضعوا افكارهم موضع التطبيق و «لم يستطع شاعر عربي في النصف الاول من القرن العشرين ان يكتب بالشعر المرسل تلك القصيدة او المسرحية التي تستطيع بموضوعها ومعجمها والحيل الموسيقية الاخرى فيها ان تدعي انها احتلت بنجاح مكان القصيدة الموحدة القافية. ولقد قاد الفشل في اكتشاف التكنيكات السليمة للشعر العربي المرسل كثيرا من الشعراء الى ان يوقفوا محاولاتهم فيه»[٧].

(٢) ولم تثمر دعوة ابي شادي الثانية الى استخدام ما اسماه (قصيدة الشعر الحر) بتنويع اوزان القصيدة الواحدة[٨]، على الرغم من تأثره الشديد

---

(٣) حركات التجديد ـ س. موريه. ص ٧٥ .

(٤) ديوانه (الشفق الباكي) . انظر قصيدة (الرؤيا) ص ٦٥٨ ، و(مملكة ابليس) ١٠٢٣ . وانظر ترجماته لبعض قصائد الشعراء الاروبيين ص ٦٢٦ ، ٧٢١ ، ٩٢٣ ، ١٠٠١ .

(٥) حركات التجديد ـ س.موريه ٣٨ .

(٦) انظر محاولاتهما في كتابة المسرحية باسلوب الشعر المرسل . المصدر السابق ٣٩ ـ ٤٤ .

(٧) المصدر السابق ٥٤ .

(٨) انظر نقد نازك الملائكة لدعوة ابي شادي وتفاصيل اختلاف مفهومها لقصيدة الشعر الحر واساليبها الفنية (محاضرات في شعر علي محمود طه) ط ١٨٧ ـ ١٨٩

بالشاعر سوينبرن ، **Algernon Charles Swinburne** استاذ ازراباوند في قضايا التكنيك، وتقليده لشعره وطريقته القائمة على مزج البحور[٩]، وترديده الكامل لآراء هاريت مونرو **Harriet Monroe** في كتابها «الشعراء وفن الشعر»، واعتماده حججها في مناقشتها حركة الشعر في انجلترا وامريكا[١٠]، فلم يستطع ابو شادي في قصائده التي كتبها بطريقة مزج البحور المتعددة في القصيدة الواحدة ان يصل الى تلك التكنيكات الخفية التي كان يتقنها اشهر كتاب قصيدة الشعر الاوروبي امثال «ازراباوند» و«هيلدا دولتيل» الامريكيين ورتشارد الدينجتون الانكليزي، وبخاصة اختيارهم للبحور المناسبة للتجربة وطريقة استخدامها وتنويعها في القصيدة بتوقيت دقيق حسب تغير الحالة الشعورية مع اضافة مجموعة من الحيل والتكنيكات الموسيقية المعوضة عن فقدان القافية وتغير الوزن.[١١]

ولقد اصابت دعوة ابي شادي هذه، بعض النجاح على عكس تجربته الاولى، اذ استجاب لها بعض الشعراء المشهورين في قليل من قصائدهم، يذكر منهم ابو شادي نفسه في بيانه: احمد شوقي، ابو ماضي، ابو شبكة، محمد منير رمزي، محمد مصطفى بدوي، علي احمد باكثير. ثم انضم اليهم بعد ذلك خليل شيبوب ومصطفى عبد اللطيف السحرتي[١٢].

ولقد استخلص س. موريه من محاولات التجديد في موسيقى القصيدة وشكلها ما بين عامي ١٩٢٦ و١٩٤٦ خمسة انماط اطلق عليها جميعا مصطلح (الشعر الحر) على الرغم مما بينها من تفاوت كبير وتناقض شديد[١٣]. وقد فاتته تجارب عديدة وهامة في هذه الفترة لم يتناولها في دراسته ومناقشاته الشاملة الدقيقة لحركات تجديد الموسيقى في القصيدة العربية، نذكر منها محاولة الدكتور بشر فارس في قصيدته (النّاي)[١٤]، وابراهيم العريض في قصيدته (اسطورة الخيام)[١٥]، وقصيدة خليل شيبوب (الحديقة الميتة والقصر البالي)[١٦]، وقصيدة (الاستاذ الجليل) في رثاء شوقي [١٧]، ثم محاولة قديمة

---

(٩) المصدر السابق ٩١ ــ ٩٢ .

(١٠) المصدر نفسه ٨٣ .

(١١) انظر بعض اساليبهم في هذا الشأن . المصدر السابق ٨٥ ــ ٨٧ .

(١٢) انظر مناقشة س. موريه محاولاتهم بالتفصيل . المصدر السابق ٩٨ ــ ١٢٨ .

(١٣) انظر هذه الانماط ص ١٢٩ ــ ١٣١ .

(١٤) انظرها في مجلة الرسالة . العدد ٢٤١ ــ يناير ١٩٤٠ .

(١٥) انظرها في مجلة الرسالة . العدد ٣٧٨ . سبتمبر ١٩٤٠ .

(١٦) المصدر نفسه . العدد ٥٤٥ . ديسمبر ١٩٤٣ .

(١٧) المصدر نفسه . العدد ٥٥١ يناير ١٩٤٤ .

ومهمة تمثلت في قصيدة الشاعر محمود بيرم التونسي (الكون) التي نشرها في جريدة الزمان التونسية عام ١٩٣٢ .١٨ وكلها محاولات في مزج البحور المتعددة في القصيدة الواحدة مع التخلص من وحدة القافية.

ولقد ميز س. موريه تجربتين من النمط الخامس تمييزاً واضحا وهما قصيدة باكثير (نموذج من الشعر المرسل) والثانية ترجمة حسين غنام لقصيدة لونجفلو **Longfellow** المسماة (هيواثا) **Hiwatha** ، باعتبارهما خلاصة لكل حركات التجديد بقوله «ان كلتا القصيدتين قامت على التكنيكات الاساسية التي استخدمها الشعراء العراقيون في المرحلة الناجحة من الشعر الحر وذلك كالبحور التي تتألف من نمط واحد من التفعيلات، او تنتهي بتفعيلة مختلفة مع اهمال الفصل بين شطري البيت، واستخدام نظام القافية وعدد التفعيلات بطريقة غير منتظمة، وكذلك شيوع استخدام التضمين[١٩]، وبهذا سبق باكثير وغنام الشاعرة العراقية نازك الملائكة والمرحوم بدر شاكر السياب اللذين لم ينشرا قصائد تعتمد على عدم الانتظام في طول الابيات والتقفية الا في عام ١٩٤٧»[٢٠]

لكن موريه قد تجنب اثبات هاتين التجربتين، او تحليلهما، بشكل ملحوظ، في الوقت الذي شرح ابسط انواع تجارب الشعراء واكثرها قربا من موسيقى القصيدة التقليدية منذ عام ١٩٢٦. وبمراجعة هاتين القصيدتين سنكتشف انهما بعيدتان عما ابتدأه السياب والملائكة. فقد جاءت تجربة علي احمد باكثير من المتدارك مع بعض التفاعيل الغريبة عنه، كما جاءت اعداد التفاعيل غير منتظمة العدد في الابيات لكن الشاعر عاد الى ابراز دور القافية والاهتمام بها في نظام اقرب الى المثنيات الشعرية[٢١].

---

(١٨) نحن والشعر الحر ـ محمد الصالح الجابري . مجلة الفكر . تونس . العدد السادس . مارس ١٩٦٧ .

(١٩) يقصد بالتضمين هنا تدفق المعنى من بيت لآخر **Enjambment** سمة سلبية في تقاليد القصيدة العربية . اذ يعدها العرضيون العيب الثاني من عيوب القافية بعد الايطاء .

(٢٠) حركات التجديد ـ س. موريه ١٢٩ .

(٢١) الرسالة . العدد ٦٢٥ . يونيو ١٩٤٥ .

. . .

	عدد التفاعيل	الضرب
١ ـ عجباً كيف لم تعصف بالدنى زلزلة ؟	٥	فاعلن
٢ ـ كيف لم تهو فوق الورى شهب مرسله ؟	٥	فاعلن
٣ ـ يا لها مهزله	٢	فاعلن
٤ ـ يا لها سوءة مخجلة	٣	فاعلن
٥ ـ مثلت دورها أمة تدعي ضلة انها من كبار الدول	٨	فاعلن
٦ ـ سلمت للمغيرين أوطانها التواري في سوريا وفي لبنان الخجل	١٠	فاعلن
٧ ـ أمة ولت من وجه العدو فراراً	٦	فع
٨ ـ من ضربته الأولى انهارت ككتيب الرمل انهيارا	٨	فع
٩ ـ خاست بمواثيق أحلافها البائسين	٥	فاعلان
١٠ ـ الذين توافوا إلى أرضها منجدين	٥	فاعلان
١١ ـ ثم خرت ساجدة تحت اقدام اعدائها المعتدين	٧	فاعلان

ويمكننا ان نلاحظ، بغض النظر عن هذه العبارات النثرية، شكل القافية في هذا المقطع وقد برز بشكل ملحوظ متخذا هذا التخطيط:

أ أ أ أ ـ ب ب ـ ح ح ـ د د د ..

أما الذي اضعف التجربة كلها فاستعمال الشاعر للمتدارك نفسه، اذ جاء بكل تشكيلاته في الحشو والاضرب بل زاد عليه تشكيلات ليست منه. كما ان الابيات لا يمكن ان تستقيم مع المتدارك الا اذا خطفنا بعض الحروف وشددنا بعضها الآخر كما في تشديد ياء (سوريا) ومع ذلك فاذا قرأنا الابيات ١ـ٦ وجدنا اضربها جاءت على (فاعلن) ، ثم جاء ضرب البيتين ٧ ـ ٨ (فع) ثم جاءت الابيات ٩ ـ ١١ على (فاعلان)، فاذا ما اضفنا الى ما جاء في الحشو من (فعلن) و(فعلن) و(فاعل) ادركنا هذا التنافر الشديد والنبو القبيح الذي تحسه الاذن ولا تتطلبه النفس في ابسط انواع النغم الموسيقي. بل لعل ما اضافه الشاعر من ضرب جديد على المتدارك وهو (فع) الذي يسمى (بترا) في المتقارب، و(حذذا) في الكامل حين يسقط الوتد المجموع برمته من آخر تفعيلتيهما قد اساء اساءة بالغة الى تسلسل النغم وتداعي مؤثراته في الأذن في حين قصد الشاعر الى المزج بين أكثر من ضرب وتشكيل في محاولة تجديدية. ولقد تعاونت كل هذه الاسباب مع امتداد البيت بهذا الطول المستكره ووصوله الى عشر تفعيلات على اضطراب نغم القصيدة وتشويشها والوصول بها الى غاية

الفجاجة والنثرية كما في قوله من ابيات متفرقة:

فاذا صوت قد علا لا يسمعـــه الا المنصفون
يا ايتهـــا الدنيـــا هل تدريـــن انـــك مخدوعة
اسألي قبـــل ان تجيبـــي: من هم هؤلاء الجنـــود البواسل؟

ولقد دفع هذا الاضطراب الموسيقي الشديد، وفقدان الحس الموسيقي في كثير من ابيات قصيدة باكثير، السيد حسين غنام الى انتقادها انتقادا شديدا في العدد التالي من الرسالة، آخذا على باكثير تسميتها بـ(نموذج من الشعر المرسل الحر) شارحا اسلوب كل من الشعر المرسل **Blank Verse** والشعر الحر FREE VERSE كما في الادب الاوربي، منتهيا الى ان قصيدة باكثير قد اهملت (الموسيقية) بعدم التزامها بحرا واحدا، ولذا فهي «ليست شعرا مرسلا ولا هلحر» وانما يمكن تسميتها بـ(النثر المشعر) او (الشعر المنثور) اما ان تسمى نظما **Verse** فهذا خطأ.[٢٢]

ثم قدم ترجمته لقصيدة لونجفلو على انها من (الشعر المرسل)، وقد جاءت على تفعيلة الوافر (مفاعلتن) مستخدما الشكل التالي:

	عدد التفاعيل	الضرب
١ ـ لعلك سائلي من أين هاتيك الأقاصيص	٤	مفاعلتن
٢ ـ ومن أي المصادر جئت بالأخبار ترويها	٤	مفاعلتن
٣ ـ وان لها لرائحة من الغابات منبعثة	٤	مفاعلتن
٤ ـ وان بها ندى الاعشاب في المرجات منبثة	٤	مفاعلتن
٥ ـ ندى رطب ان التمعا	٢	مفاعلتن
٦ ـ بضوء الشمس او سطعا	٢	مفاعلتن
٧ ـ وان لها دخاناً جاء م الاكواخ مرتفعاً	٤	مفاعلتن
٨ ـ وان لها خرير الماء فالأنهار مندفعة	٤	مفاعلتن

هذا هو المقطع الاول، وفيه نلاحظ ان (المترجم) قد استخدم مجزوء الوافر حينا (اربع مرات مفاعلتن) وحينا شطرة متكونة من تفعيلتين من تفعيلات الوافر، بحيث يمكن ان نطلق عليها تجوزا (منهوك الوافر)، كما نلاحظ بروز القافية بروزا شديدا وفق هذا المخطط:

أ ـ ب ـ ح ح ـ د د د د

(٢٢) المقدمة النثرية للقصيدة. انظر الرسالة. العدد ٦٢٨ ـ يوليو ١٩٤٥

وفضلا عن أن هذه القصيدة لا تمثل تجربة شعرية محددة: إذ إنها ترجمة لقصيدة من الشعر الحر الغربي، بمعنى ان المترجم لم يعان تجربة فنية معينة تدعو الى الشكل الجديد، فاننا لا نستطيع ان نعدها جديدة متميزة. فقبل سنوات ثلاث من تاريخ نشرها، اذاع العقاد قصيدة قريبة جدا من هذا الشكل بعنوان (عدنا والتقينا)، ٢٣ تقوم على النظام العروضي نفسه بتوزيع التفاعيل بشكل متكرر، مع الاحتفاظ بالقافية بارزة بروزا ملحوظا. يقول العقاد:

	عدد التفاعيل	الضرب
التقينا	١	فاعلاتن
والتقينا	١	فاعلاتن
عجباً كيف صحونا ذات يوم والتقينا	٤	فاعلاتن
بعدما فرق قطران وجيشان يدينا	٤	فاعلاتن
فتصافحنا بجسمينا وعدنا فالتقينا	٤	فاعلاتن
بعد عصر	١	فاعلاتن
اي عصر	١	فاعلاتن
والنوى تجري وسر الحب في الأكوان يجري	٤	فاعلاتن
ثم نادانا تعالوا فاهبوطها ارض مصر	٤	فاعلاتن
قضى الأمر كما شاء فعدنا والتقينا	٤	فاعلاتن

وليس من شك في أننا حين نقرن هذه التجارب، بتجربة نازك الملائكة في قصيدتها (الكوليرا)، وقصيدة السياب (هل كان حبا)، فسنجد فروقا كبيرة سواء في طريقة استخدام التفعيلة المنتقاة من بحر واحد وتوزيعها في اسطر القصيدة بنسب متفاوتة، او في تدفق المعنى من بيت لآخر دون أن يقف وقفته المعهودة في نهاية السطر. والأهم من ذلك كله طريقة توزيع القوافي ومجيئها في اماكن دقيقة من القصيدة كحيلة من الحيل الموسيقية لتعويض غياب الوزن التقليدي، فضلا عن اساليب التكرار والتكرار المتوازي ما بين المعاني والاصوات، والاهتمام بالايقاعات الداخلية، والتكرار الصوتي في المقاطع والحروف **assonance** وكلها محاولات وأساليب تعويضية عن القافية المتنحية عن موقعها المألوف.

---

(٢٣) انظرها في الرسالة . العدد ٤٤٧ . اغسطس ١٩٤٢ .

ان قصيدة نازك الملائكة (الكوليرا) تتسم ببعض هذه السمات، على الرغم من فجاجتها، باعتبارها التجربة الاولى. لقد اختارت الشاعرة تفعيلة المتدارك، ذي النقرات، في محاولة لتصوير وقع ارجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في مصر[٢٤]، وسنختار المقطع الثاني من القصيدة:

	عدد التفاعيل	الضرب
١ ـ طلع الفجر	٢	فعلن
٢ ـ اضع الى وقع خط الماشين	٤	فعلان
ـ في صمت الفجر ، اصخ ، أنظر ركب الباكين	٦	فعلات
٤ ـ عشرة أموات ، عشرونا	٤	فعلن
٥ ـ لا تحصى ، اصخ للباكينا	٤	فعلن
٦ ـ اسمع صوت الطفل المسكين	٤	فعلان
٧ ـ موتى ، موتى ، ضاع العدد	٤	فعلن
٨ ـ موتى ، موتى ، لم يبق غد	٤	فعلن
٩ ـ في كل مكان جسد يند به محزوز	٦	فعلان
١٠ ـ لا لحظة اخلاد لا صمت	٤	فعلان
١١ ـ هذا ما فعلت كف الموت	٤	فعلان
١٢ ـ الموت الموت الموت	٣	فعلان
١٣ ـ تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت	٦	فعلان

نلاحظ ان القوافي لا تأخذ شكلا نمطيا تاما وان تعاقبت احيانا، كما أن عدد التفاعيل تتراوح باختلافات وتباين، ولم تصل في اطول بيت الى أكثر من ست متلائمة مع احساس الأذن العربية التي الفت ثمانية تفاعيل في البيت الواحد من الخبب. والاهم من ذلك، هذا التكرار الدقيق للكلمات والمقاطع، وتواشجه مع المعنى، وتأكيده بطريقة ذكية مما صرف انتباه القارىء عن مرتكز القافية التقليدي بعد طول البيت المعهود، الذي تعود أن يقف عندها.

ولسنا في معرض شرح الاساليب الموسيقية الجديدة التي ادخلها كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وتجاربهما في قصيدة الشعر الحر، لكن الذي يعنينا تأكيده في هذا الصدد، ان هذه الفترة التي استمرت في ساحة الشعر

---

(٢٤) انظر القصيدة في (شظايا ورماد) . مطبعة المعارف . بغداد ١٩٤٩ ص ١٢١ .

العربي انما كانت فترة طويلة من فترات (التجريب)، كان الشاعر يبحث عن البناء والنموذج الذي ينهي به هذه العلاقة المتوترة بين المضمون المتجدد مع حركة العصر المضطرب المسرع من حوله، وبين هذا الشكل التقليدي في قاموسه وأوزانه وقوافيه.

وعلى الرغم من أن كل هذه التجارب التي مارسها الشعراء في مصر ولبنان والمهاجر قد «ظلت تحمل خصائص الشكل التقليدي»[٢٥]، فان الالتفات الى تحديد القاموس الشعري، والحرص على مفارقة الرؤية الكلاسية، والتنبه الى اساليب استخدام لغة الصور والرموز، والاهتمام بعالم الباطن والتجارب الروحية الخاصة بالشاعر. هذه القضايا وغيرها لم تكن قد أخذت مكانها الحقيقي من رؤية الشاعر وأزمته في كتابة القصيدة.

ومن هنا، تعددت الدعوات وكثرت الأزمات والكتابات المتناقضة والآراء المتخاصمة في قضية (الشعر الجديد) أثناء سنوات الحرب. فقد اثيرت من جديد قضية الشعر المرسل في سلسلة مقالات كتبها دريني خشبة[٢٦]، فيرد العقاد على هذه الدعوة الجديدة، بأن قضية «القافية قد حلت نهائيا بتغييرها في كل مقطع من القصيدة، وان لا حاجة لاطلاقها على طريقة الشعر المرسل بعد التجربة الفاشلة»[٢٧].

ويثير الدكتور محمد مندور قضية القاموس الجديد من خلال دعوته للشعر المهموس والنثر المهموس، متخطيا المفهوم التقليدي للشعر مهاجما شعر العقاد وغيره، متخذا نماذجه الجيدة لهذه الدعوة من قصيدة شعراء المهجر امثال ميخائيل نعيمة، نسيب عريضة، مرددا المصطلح الفرنسي لهذا اللون من الشعر **ami-Voix**[٢٨].

ثم يعقب هذه الدعوة، بأخرى صريحة يدعو فيها الشعراء والادباء الى الأخذ بأدب أوربا في انواعه المستحدثة[٢٩]، بعد ان يقدم سلسلة مقالات يدرس

---

(٢٥) حركات التجديد ـ موريه ص ١٣٥

(٢٥) حركات التجديد ـ موريه ١٣٥

(٢٦) انظر مقالته (الشعر المرسل والشعر الحر) الرسالة العددان ٥٣٨ ، ٥٣٩ . اكتوبر ونوفمبر ١٩٤٣ . وانظر مقالته (الشعر المرسل وشعراؤنا الذين حاولوه) . الرسالة . العدد ٥٤٠ نوفمبر ١٩٤٣ .

(٢٧) مقالته (في الشعر العربي) . الرسالة . العدد ٥٤١ . نوفمبر ١٩٤٣

(٢٨) الادب المهموس ـ ثلاث مقالات للدكتور مندور . الرسالة . اعداد مايو ١٩٤٣ .

(٢٩) الأخذ عن اوربا ـ الرسالة ٥٧٤ . يوليو ١٩٤٤ .

فيها قضايا الاوزان والعروض والموسيقى في الشعر الاوربي والشعر العربي شارحا الفروق الموسيقية بينهما[٣٠].

وتثار قضية (السلفية والمستقبلية) في الادب واللغة، فيكرر سلامة موسى دعواه للعامية، فيرد عليه العقاد والحوفي وغيرهما[٣١]. وتشهد مجلة الرسالة، في فترة الحرب وما بعدها بقليل معارك ادبية وخصومات شديدة وكتابات حادة النبرات في الدفاع عن قضايا تحمل آثار الحرب ومشاكل العصر ما يعد جديدا في ساحة الشعر العربي. فتثار قضية الرمزية في الشعر والدعوة لها من جديد[٣٢]، كما تثار قضايا العالم الجديد و (نظرته المادية) وتأكيد فكرة (المستقبلية) و(العلمانية) و(الموضوعية)[٣٣]. كما تثار قضية (الأدب والمجتمع) وموقف الاديب من قضايا مجتمعه، ومن قضيته الذاتية[٣٤].

على أن اهم القضايا التي أثارت جدلا وخصومة مستمرة ما سميت بقضية (الشعر الجديد) أو (أدب الشباب وادب الشيوخ) وانقسام الادباء الى هذين (المعسكرين)، يتراشقون التهم العنيفة. فالشباب كما يرى الشيوخ «انما هم ينهجون نهج الافرنج في اخيلتهم وتصوراتهم ويحتذون بهم ويستعيرون منهم.. وأدبهم يختلف عن الأدب الأوربي الرفيع، وانماهم يكتبون (لغطا) وهم متشاعرون وأشباه كتاب»[٣٥].

أما الشباب فيقولون «.. العقاد عاجز ولا شأن له بالشعر، وطه حسين له كتب ركيكة محشوة بالاغاليط، والزيات يكتب باسلوب معقد يعلو على أفهام القراء، وأحمد أمين رجل مصنف لا شأن له بالأدب ولا مذهب له في الكتابة، والمازني ملفق، مقالاته من التفاهات. وعنان يسطو على جهود المؤرخين ويعزوها الى نفسه والجارم ينتهب معاني الشعراء وينظمها لنفسه. وهيكل مؤرخ عقيم لا يصبر على مرارة التمحيص ثم هو داعية متحمس والعلم ينافي

---

(٣٠) انظر مقالتيه (الشعر الاوربي) الرسالة . العددين ٥٤٠ ، ٥٤١ . نوفمبر ١٩٤٣ ، و(الشعر العربي) . الرسالة العددين ٥٤٢ ، ٥٤٣ نوفمبر ١٩٤٣ . وانظر مقالته (الشعر الخطابي) . الرسالة . العدد ٥٢٠ . يونيو ١٩٤٣ .

(٣١) السلفية والمستقبلية . العقاد . الرسالة . العدد (٦٢٧) . يوليو ١٩٤٥ .

(٣٢) انظر مقالات زكي طليمات حول هذا الموضوع في مجلة الرسالة عام ١٩٤١ .

(٣٣) العالم الجديد ـ زكريا ابراهيم . الرسالة العدد ٦٤١ اكتوبر ١٩٤٥ ، وانظر مقالته (الذات) . الرسالة العدد ٦٦٨ ، ابريل ١٩٤٦ .

(٣٤) انظر مقالة (الأدب والمجتمع) لعبد العزيز الكرداني ـ الرسالة ٦٧٣ مايو ١٩٤٦ . وانظر محاضرة الدكتور طه حسين (الصورة الجديدة للأدب) . الرسالة ٧٥٢ ديسمبر ١٩٤٧ .

(٣٥) الشعر الجديد ـ للاستاذ ا.ع. الرسالة ٥٦٤ لسنة ١٩٤٤ .

الدعاوى وينافي التحمس...»[٣٦].

لكن هذه الخصومة الشديدة بين القديم والجديد تظل في اطار المناوشات الشخصية لا تنتج أدبا جديدا، ولا تتنفس عن حركة عميقة، فتظل ساحة الشعر وقد تفرد بها او كاد علي محمود طه، تدور حول اسمه ودواوينه المتتالية مقالات المديح والاطراء حتى انتهى عند بعضهم «أغنية في فم الجيل الجديد.. وأصبح شعره احدى اناشيد مصر الحديثة»[٣٧].

وهكذا لم تتمخض هذه المعركة الشديدة الغامضة، المضطربة الدعوات والآراء عن الشعر الجديد سوى العودة الى بريق اسم الشاعر علي محمود طه ووراءه ابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل وأحمد رامي وابراهيم محمد نجا وعبد الغني حسن وحسن كامل الصيرفي ومن سوريا انور العطار وامجد الطرابلسي، ومن السودان التيجاني يوسف بشير ومن لبنان والمهاجر ميخائيل نعيمة وابو ماضي وغيرهما[٣٨].

كما لم تتمخض دعوات الدكتور مندور في الشعر المهموس ودراسة الأوزان الاوربية والأخذ المباشر عن ادب الغرب، عن شيء ذي بال مما يمكن أن ينهي مشاكل القصيدة في هذه الفترة ويخلص الشاعر من آثار الموقف الكلاسي والرؤية التقليدية وآثارهما في نسيج القصيدة. اما دعوات الشعر الحر والشعر المرسل فقد خفتت خفوتا شديدا بعد أن أهملها الشعراء ولم يقدم المشهورون منهم على تجارب جديدة، واكتفى الجميع بالنتيجة التي انتهى اليها العقاد، من أن الشعر العربي لم يعد بحاجة الى هذه الألوان والتجارب، فقد حلت المشكلة بتنويع قوافي المقاطع في القصيدة الواحدة، وأثبتت التجارب فشل تلك الأساليب.

---

(٣٦) على هامش الخصومات الادبية: ـ دريني خشبة الرسالة العدد ٥٢٨ . اغسطس ١٩٤٣ . وانظر (حول ادب الشباب) الاعداد ٥٥٣ ـ ٥٧٠ لسنة ١٩٤٤ .

(٣٧) اغنية الرياح الاربع ـ دريني خشبة . الرسالة . العدد ٥٤٨ ، ٥٤٩ . يناير ١٩٤٤ . وانظر سلسلة مقالات بعنوان (علي محمود طه المهندس شاعر الفن والجمال) الاعداد ٥٥١ ـ ٥٥٤ فبراير ١٩٤٤ ، وانظر (راي خليل مطران في شعر علي محمود طه) وآراء الياس ابي شبكة وميخائيل نعيمة وفدوى طوقان ـ الرسالة ، الاعداد ٤٨٢ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٦٢٧ ، لسنة ١٩٤٢ ـ ١٩٤٥ .

(٣٨) حفلت مجلة الرسالة ، بعد توقف مجلة ابولو ، بنشر قصائدهم ومناقشاتهم . انظرها خلال السنوات ١٩٤٠ ـ ١٩٤٦ .

(٤)

وفي العراق يبدو الموقف الأدبي جامدا راكدا قبل سنوات الحرب، فما زال أتباع التيار الكلاسي مسيطرين على اجواء الشعر، وما زالت القصيدة المرغوبة هي القصيدة التقليدية، لاسيما وأن دماء جديدة قد دخلتها بلمعان شاعرية الجواهري الذي تمكنت قدراته الشعرية، بعد النضوج، من استصفاء القديم وبلورته وهضمه ثم تقديمه في اعلى المستويات الكلاسية.

ولا شك أن غيبة الناقد الادبي الجديد، وقلة الدراسات النقدية الحديثة، عن الشعر ومفاهيمه وأساليبه الجديدة المتطورة، وضعف الترجمة عن الأدب الاوربي، وضآلة ثقافة الشعراء وبعدهم عن أجواء الشعر الاوربي المباشرة ونظرياته في الخيال واللغة والموسيقى، كانت كلها اسبابا مؤكدة لهذا الجمود وحالة الركود التي سادت هذه الفترة.

ولن نعدم دعوة هنا ورأيا هناك في تجديد الأدب ونبذ الصياغة الشعرية القديمة أو مهاجمة المقلدين، الشيوخ منهم والشباب على السواء وبخاصة «أولئك الشباب الذين يزعمون التجديد ويدعون الابتكار وقد وضعوا نصب اعينهم شاعرا مصريا أو سوريا واصبحوا يقتفون آثاره فكرة وتعبيرا.. وقد نتج عن ذلك ان النتاج الادبي في العراق اليوم ما هو إلا نتاج تقليدي مبتذل لا يستحق اعجابا او تقديرا»[٣٩].

وهناك من يرى ان تخلف الشعر العراقي في موضوعاته وفي مضامينه لا بد له من رفع شعار الدعوة (للادب الواقعي) كالذي ذهب اليه عبد المجيد لطفي في مقالته التقريظية لديوان الجواهري[٤٠]. والغريب أن الكاتب قد فهم الواقعية على أنها «تصوير حياة البائسات اللواتي يعشن تلك العيشة الرخيصة ببيع اعراضهن» ووجدها ممثلة في الجواهري حين كتب في الادب المكشوف واضاف لونا جديدا كان لا يستساغ واجاب على من يعترض ببيت واحد:

أنا ضد الجمهور في العيش وفي التفكير طرا وضده في الدين[٤١].

ولعل الجواهري قد صدق هذا الفهم الغريب باعتباره ممثلا للادب الواقعي فراح ينشر بعض المقالات التي تدعو الى ان يلمس الأدب والشعر

---

(٣٩) التجديد في الادب – رؤوف الجبوري – مجلة الحكمة ، بغداد . العدد الثاني . تشرين ثان ١٩٣٦ .

(٤٠) ليلة مع ديوان الجواهري – عبد المجيد لطفي ، جريدة الانقلاب . العدد ٥٢ ، آذار ١٩٣٧ .

(٤١) المصدر السابق .

قضايا الشعب، في جريدته (الانقلاب) التي أصدرها اثر الانقلاب العسكري الذي قام به لطفي بكر صدقي عام ١٩٣٧[٤٢].

على أن قضية تجديد الشعر كلها لا تخرج عن حدود رفض التقليد و«البديع والمقامات... وما اليها»[٤٣]، والدعوة في احسن الاحوال الى ادب يستمد موضوعاته وألوانه وأساليبه من ادب اوربي «كأدب البحر وأدب الموسيقى وأدب الموقد»[٤٤]، من مفهوم تقدير قيمة الادب وضرورته في حياة العراقيين والكف عن اعتبار الادب ألهية لا تستحق عنايتنا... وان يحق لنا أن نحذو حذو اوربا والغرب في هذا المضمار وان يكون تقديرنا له كتقديرهم له سواء بسواء[٤٥].

أما مفاهيم الفن، وسمات الادب الجديد والقصيدة الحديثة وخصائص الشعر والادب الذي يحذون به حذو اوربا، فكلها أمور مبهمة وقضايا تفتقد التحديد والدقة. وأكثر ما طمح اليه بعضهم أنه اراد للادب العراقي «شعراء وجدانيين مثل ناظم حكمت واقبال وايليا أبي ماضي، وكتابا مثل سلامة موسى واسماعيل مظهر وسليم خياطة من سوريا... وكفانا أن نترك الأدب العربي بيد الأثري (محمد بهجة) وأمثاله من المقلدين»[٤٦].

ولقد ظلت هذه الأفكار سائدة في سني الحرب الاولى، تغذيها كتابات متناقضة ودعوات مضطربة، فمنهم من يدعو الى دراسة شلي مؤكدا أن «شعره سيبقى ينبوع الارواح الظامئة»[٤٧]، ومنهم من يصدر كتابا عن (ايليا أبي ماضي والحركة الأدبية في المهجر) باعتبارهما عنصري التجديد في الادب الحديث[٤٨].

وهناك من يرى وجوب الاهتمام «بشعر الشابي خريج مدرسة جبران خليل جبران... هذه المدرسة الرفيعة التي استحدثت ثورة خطيرة في الأدب العربي الحديث.. وادبها يجاري الأدب الغربي»[٤٩].

---

(٤٢) ادباء الشرق الجديد والاتجاه نحو الشعب ـ ابراهيم المصري، الانقلاب العدد ١١٧. حزيران ١٩٣٧. وانظر مقالة (أيها الادباء انظروا الى الشعب) محمود عزت موسى، الانقلاب. العدد ١٢٢. حزيران ١٩٣٧

(٤٣) الأدب في العراق ـ عبد الوهاب الامين. مجلة الرسالة. العدد ٢٤٠ لسنة ١٩٣٨.

(٤٤) المصدر السابق

(٤٥) المصدر نفسه.

(٤٦) التجديد في الأدب ـ رؤوف الجبوري، مجلة الحكمة. العدد الثاني تشرين ثان ١٩٣٦.

(٤٧) شلي ـ محي الدين السامرائي. الرسالة. العدد ٥٤٩. يناير ١٩٤٤.

(٤٨) ... ابو ماضي والحركة الأدبية في المهجر ـ نجدة فتحي صفوت. بغداد ١٩٤٥.

(٤٩) نظرات في شعر الشابي ـ محمد روزنابحي. جريدة الهاتف. النجف. العدد ٣٩٤ السنة ١٩٤٥

ومنهم من وجد أن احداث الحرب قد هدمت الحياة الوجدانية بالاتجاه نحو ’(الماديات والمحسوسات) فراح يدافع عن ضياع مفاهيم (الكرامة) و(الشرف) و(الحرية) و(المجد)[50]، بينما ذهب آخر داعيا الى ادب جديد مبتعد عن الاعتبارات المثالية وضرورة وضعه على أسس علمية (مادية) تقوم على خدمة الشعب وصيانته من الأيدي الأثيمة»[51]. وناقش آخر علاقة الادب بالسياسة رافضا فكرة العالم الجمالي المنعزل عن الحياة أو الاكتفاء بتصويرها فحسب دون اضافات، مرددا ما قرأه من آراء الواقعية الاشتراكية في ألا يكون الادب صورة للحياة الاجتماعية كما هي «بل صورة للحياة الاجتماعية كما يجب أن تكون بالنسبة الى مصالح الجماهير الغفيرة ورغباتها وميولها وحاجاتها المادية والمعنوية... وان مفاهيم الجمال والكمال والحق وما اليها من التعابير لا تتحقق في المجتمع دون العمل.. العمل الاجتماعي والسياسي، وهذا العمل لا يتم دون الادراك المادي والبصيرة المادية التي تكمن وراء كل الافكار والمعاني الاجتماعية والنفسية»[52].

(٥)

تلك هي ابرز الآراء والافكار التي نجدها أثناء سني الحرب، وهي على ما فيها من تناقض وغموض، وترديد اصداء دعوات ونظريات تظهر في صحافة الوطن العربي، فانها في النهاية لا تصوغ مفهوما واضحا أو محددا للفن عامة ولفكرة تجديد الشعر خاصة ويمكننا أن نقول ان الوصول الى قصيدة المهجريين كان أقصى ما مثلته وطمحت اليه معظم الآراء المطروحة في ساحة الشعر والنقد في العراق.

ولكننا حين نتجه الى النتاج الشعري نفسه، فلن نجد الا الحد الأدنى من هذا الطموح، بل سنجد ظاهرة التقليد التام لاساليب الشاعر المهجري وموضوعاته ومن بعده شعراء ابولو وفي مقدمتهم علي محمود طه وابراهيم ناجي، هي السائدة في قصائد أغلب الشعراء العراقيين خلال هذه الفترة.

---

(٥٠) في حياتنا الوجدانية – حسين مروة . مجلة الرسالة . العدد ٣٦٣ . يونيو ١٩٤٠ .
(٥١) الثالوث الادبي – عبد الرزاق البارح . مجلة الرابطة بغداد . العدد ١١ . ايلول ١٩٤٤ .

(٥٢) مهمة الادب في المجتمع – جرجس يوسف . مجلة الرابطة . العدد الخامس . حزيران ١٩٤٤ –

ولعل الشاعر عبد القادر الناصري[٥٣]، خير من يمثل هذه المرحلة الدقيقة من مراحل تطور الشعر في العراق، كما تمثل قصيدته ظاهرة التقليد احسن تمثيل، على الرغم من أن بعض الكتاب والشعراء العرب قد غالوا في تقييم شعره. فلقد نظروا اليه باعتباره «أول صوت شعري في العراق يحمل غناء الرومانسيين وعواطفهم وتعبيرهم عن أحاسيسهم الذاتية وتجاربهم الشخصية»[٥٤]. ولعل للنهاية المؤلمة التي انتهى اليها الشاعر وطريقة موته الدرامية «..في ثاني يوم الأضحى في ١٥ مايو ١٩٦٢، وفي مستشفى الجمهورية ببغداد كان جسد مسجى في المشرحة لا يعرف أحد من هو «حالة تسمم. مجهول»[٥٥]، ثم دفنه في مقبرة (الغرباء) ببغداد[٥٦] اثر في العناية بشعره ودراسته[٥٧].

والواقع أن الناصري نموذج للشاعر الذي كونته قراءات مجلة الرسالة ودواوين شعراء المهجر وقصائد علي محمود طه وتجاربه المشهورة في الحب والمرأة والمغامرة العاطفية والجسدية. فلم تكن ثقافته البسيطة التي حصل عليها أيام الدراسة التي انتهت في المرحلة الثانوية، ولا اتصاله ببعض الادباء الكلاسيين امثال عبد المجيد الملا ومحمد حسين الشبيبي والجواهري، ولا دراسته فنون البلاغة والمنطق والفقه على يد الشيخ عبد القادر الخطيب[٥٨]، ولا حتى سفره القصير الى باريس ملتحقا بالبعثة العلمية هناك وفشله وعودته السريعة، بقادرة على تعميق ثقافته وتفتيح آفاقه على قضايا الفن ومشاكل التعبير والبحث الدائب وراء فكرة تجديد القصيدة وبنائها التقليدي.

يكشف ديوانه الأول (الحان الألم)[٥٩]، وقد اصدره الشاعر وعمره تسعة عشر عاما، عن سذاجة في التجربة الشعرية وفي التعبير عنها، وعن تقليدية

---

(٥٣) ولد الناصري عام ١٩٢٠ وتوفي عام ١٩٦٢ . إنظر بشأن ترجمته : مقدمة الجزء الاول من (ديوان عبد القادر رشيد الناصري) بغداد ١٩٦٥ بقلم كامل خميس . وانظر (تطور الفكرة والاسلوب في الادب العراقي الحديث) للدكتور داود سلوم ص ١٠٨ . و(شعراء العراق المعاصرون) غازي عبد الحميد الكنين . الجزء الأول . بغداد ١٩٥٧ . ص ١٩٠ ـ ١٩٧ .

(٥٤) انظر آراء احمد زكي ابي شادي والشاعر القروي وآخرين (ديوان الناصري) ج ٢ . بغداد ١٩٦٦ . المقدمة .

(٥٥) شاعر اخطأ عصره ـ سهير القلماوي . مجلة الهلال . مايو ١٩٦٦ .

(٥٦) كامل خميس ـ مقدمة (ديوان عبد القادر رشيد الناصري) ص (و) .

(٥٧) انظر شاعرية الناصري ـ عبد الجبار داود البصري في (القمح والعوسج) بغداد ١٩٦٧ ص ١٣٩ .

(٥٨) شعراء العراق المعاصرون ـ غازي عبد الحميد الكنين ج ١ ص ١٩١ .

(٥٩) صدر ببغداد عام ١٩٣٩ ، وقد اعاد هلال ناجي وعبد الله الجبوري نشره ضمن (ديوان الناصري) الجزء الثاني . بغداد ١٩٦٦ على الصفحات ١٧ ـ ٤٠ .

واضحة لشعراء المهاجر: جبران وابي ماضي وبعض شعراء ابولو ولا سيما في هيكل القصيدة وقالبها، وفي استخدام الاوزان المتنوعة والقوافي المتغيرة مع الشطرات القصيرة. ففي قصائده (حنين)، (شاعر)، (مناجاة)، (انـين) (الحياة)، (الشقاء)، (قلبي)، (الى غانية) نجد تلك القوالب التي شاعت بجهود شعراء المهجر. من ذلك قصيدة الناصري (الموت)[٦٠] التي جاءت على هذا القالب:

راحة للشقي
سلوة للكئيب

من الحياة
والعذاب

في السما يلتقي
بالصديق الحبيب

في المماة
في التراب

ثم تجيء بقية القصيدة بأسلوب الشطرين التقليدي من بحر الخفيف وعلى قافية الباء:

أن في الموت راحـــة لشقي   يقطـع العمـر بالعنـــا والعذاب

... الخ.

وتعتمد هذه القصائد على تقليد ذلك النموذج المتكرر في الشعر المهجري، وبخاصة في قصائد جبران وابي ماضي، والذي اطلقت عليه نازك الملائكة (الهيكل الذهني) ممثلا في «القصائد التي تحتوي على فكرة يناقشها الشاعر بالامثلة المتلاحقة»[٦١] ومن ابرز خصائص هذا الهيكل في نماذجه الجيدة، ان حركة القصيدة لا تستغرق اي زمن، لانها حركة في الذهن يقصد بها بناء هيكل فكري لا وصف حدث يستغرق زمانا، كما أن خاتمة القصيدة المبنية فيه لا بد ان تستدعى شيئا من البروز والجهورية[٦٢].

---

(٦٠) الحان الالم ، ديوان الناصري ، ج ٢ ص ٢٥ .

(٦١) قضايا الشعر المعاصر ــ نازك الملائكة ــ دار الآداب . بيروت ١٩٦٢ ، ص ٢٢٣ ــ ٢٢٦ .

(٦٢) المصدر السابق والصفحات السابقة . وانظر النماذج التي اختارتها لهذا الهيكل .

والناصري يحاول تقليد هذا النموذج دون أن يتنبه لشروطه الفنية، فقد يبدأ باثارة مشكلة ذهنية كالموت، أو المشاعر، أو الألم، وقد ينهيها بالخاتمة الجهورية الملخصة لتلك القضية، كما في نهاية قصيدته (الموت) السابقة، اذ ينهيها قائلا عن الحياة:

فالسعيد السعيد من رام عنها   طالبا راحة الردى والتراب

لكن مشكلته دائما انه يقع في اغراء التجريد الفكري للقضية، فاذا به، وهو ابن التاسعة عشرة يحاول الظهور بمظهر الفيلسوف المفكر، يقدم تأملاته عن الحياة والموت في تقريرية باردة، دون التعامل بلغة الخيال والصور.

على أن الشاعر وراء النماذج المشهورة دائما، يقلدها ويحاكيها، وقلما استطاع ـ بثقافته البسيطة وتجربته الساذجة ـ الوصول الى مستوياتها الجيدة. فقصائده (تعالي)، (أناشيد الغرام) (يا ابنة الحي) (الى غانية) محاولات مكرورة لمحاكاة قصيدة ابي ماضي المعروفة (تعالي)، وكأن الناصري ينقل صورها وأوزانها وقوافيها واجواءها في قوله:

تعالي نهجر الناس ونأتي الجدول الحالم
نغني آية الحب فننسى الحاكم الظالم
ونحيا بين جنبيه حياة العاشق الهائم
تعالي نهجر الناس[63]

ويحرق ابراهيم ناجي رسائل حب عزيزة عليه، إثر ثورة نفسية، ثم يسجل هذه التجربة في قصيدة مثيرة بعنوان (رسائل محترقة) يقول منها:

اشعلت فيها النار ترعى في عزيز حطامها
تغتال قصة حبنا من بدئها لختامها
أحرقتها ورميت قلبي في صميم ضرامها
وبكى الرماد الآدمي على رماد غرامها[64]

فاذا بالناصري يحرق رسائل حبه هو أيضا. ولأنه قد نسخ تجربة ناجي في المقدمة النثرية التي كتبها لقصيدته قائلا «.. اضرمت فيها النار وأنا جالس أمامها، انظر اليها بعينين دامعتين ونفس حائرة... انظر الى قطع فؤادي في

---

(٦٣) ديوان الناصري ج ٢ ص ٣٢ .

(٦٤) من ديوانه (ليالي القاهرة) مكتبة الانجلو المصرية ص ٦٨ . وقد جاءت القصيدة بعنوان (رسالة محترقة) في (ديوان ناجي) الذي حققه رامي وصالح جودت واخرون . دار المعارف ١٩٦١ ص ٢٨٨ .

الجو كالملاك وهو يحترق ثم تهوي الى الارض رمادا... رمادا باردا»، لذا لم يتبق لقصيدته سوى برودة النثر، فلا اثر لصور ناجي وروحه الرومانسي الرقيق، لا سيما وان الناصري قد أخطأ في معرفة وزن قصيدة ناجي، فظنها من الرجز، فكان ان جاءت قصيدته من مجزوء الرجز الذي لا يصلح لهذا اللون من القصائد النفسية الغنائية:

احترقـــي احترقي يـــا قطعـــا من الكبد
يا معبـــد الفـــكر ويا هيكلـــه الى الأبد
يا اسعـــد العمـــر الذي قضى بأنس ورغد
... الخ[٦٥].

نقول اخطأ في معرفة وزن قصيدة ناجي، لان الناصري قليل الحظ في معرفة الاوزان ولا سيما في هذه المرحلة من عمره. ففي هذه القصيدة يستخدم ضربا ويكرره، ولا علاقة له بالرجز وهو ضرب (مستفعلان)، يقول في المقطع الثاني:

احترقـــي احترقي فالنـــار للسر تصون

وكذلك في المقطع الثالث:

احترقـــي احترقي فانـــت ادرى بالهموم

وكذا في المقطع الأخير. ومعروف ان (مستفعلان) ضرب من اضرب الكامل المجزوء، وهو الضرب المذيل حين يضمر ثاني (متفاعلن). وقد اختلط الأمر على الناصري حين اراد محاكاة قصيدة ناجي التي جاءت من الكامل المجزوء.

(٦)

ويكشف ديوانه الثاني (آثام)[٦٦]، عن ضعف شاعريته، وتأكيد تقليديته، في محاكاة شاعر رومانسي مشهور هو الياس ابو شبكة وتجربته المثيرة والمتميزة في التعبير عن نوازع الجسد والوقوع في حمأة الصلصال. وتجربة ابي شبكة، كما يوضحها ديوانه (افاعي الفردوس) قد تبدو متميزة في الشعر

(٦٥) ديوان الناصري ج ٢ (قلب يحترق) ص ٣٨ .

(٦٦) ظل هذا الديوان مفقودا حتى عثر عليه هلال ناجي وعبد الله الجبوري ، فنشراه ضمن (ديوان الناصري) الجزء الثاني . انظره على الصفحات ٧١ ــ ٩٦ .

العربي، على الرغم من تأثره الواضح بشعر بودلير وصوره المكتظة بلهاث الجنس وفحيح الغرائز المكشوفة، والصور الدامية لآلام الجسد الانساني وهو يسقط ذلك السقوط التراجيدي في قفص الطين.

والواقع ان أبا شبكة شاعر مقتدر يصدر في تجربته الخاصة، عن مفهوم محدد للفن والشعر، نتيجة اطلاعه الجيد والمباشر على الشعر الاوربي، ولا سيما الفرنسي منه. وتتبعه للشعراء الفرنسيين المشهورين امثال بول فالري وللرومانسيين أمثال لامارتين وهوغو ودي فيني وللرمزيين أمثال بودلير ومالارميه. واكثر من هذا فهو يقرأهم بلغتهم متتبعا تجاربهم مدققا في اتجاهاتهم مفرقا بين بودلير البرناسي وفرلين الرمزي، وما قدمه كل منهما لقضية الفن الشعري[٦٧].

ويتضح مفهوم أبي شبكة لفن الشعر القريب من مفهوم الرمزيين في قوله «إن الشعر كائن حي تحتشد فيه الطبيعة فلا يقاس ولا يوزن»، لذا فهو برم بمصطلحات الشعر واقسامه «.. كيف نستطيع ادراك ما لا يدرك بل يحس لنقيده في دائرة ضيقة من اصطلاحاتنا البيانية ثم نوزعه مذاهب وطبقات وهي سياسة الشعر لا طبيعته؟ اليس من الخرق ان نحاول بلغة وضعية تحديد لغة المجاز والكتابة، لغة الروح، لغة الحس الوجداني العميق؟»[٦٨].

وتزخر مقدمة ديوان ابي شبكة (افاعي الفردوس) بمجموعة من المصطلحات التي تداولها الرمزيون كنظرية (الوحي)، و(الشاعر النبي)، و(الحقيقة الغامضة)، و(النور)، و(الادراك الموسيقي) و(النفس مصهر الشعور والجوهر الذي تنصهر عليه هذه المرئيات وتشترك في هذا العمل جميع الحواس)... الخ. تنتهي باعتبار الشعر الحقيقي ما خرج على النظريات جميعها و« صدر عن النفس وحدها » كالذي فعله « بودلير البرناسي وفرلين الرمزي »[٦٩] .

واذا كان ابو شبكة قد اطلع على صور الخطيئة وتبريرها عند الرومانسيين في موقفهم ضد الاعراف الاجتماعية[٧٠]، ومقولاتهم عن (اللذة)

---

(٦٧) ديوان (افاعي الفردوس) الياس ابو شبكة . دار المكشوف بيروت ١٩٤٨ . ص ١٨ ــ ١٩ .
(٦٨) المصدرالسابق ص ٦ ــ ٧ .

(٦٩) المصدر السابق ١٩ .
(٧٠) انظر هذا المفهوم وآثاره في الشعر الروماني (الرومانتيكية) د. محمد غنيمي هلال ٩٥ ــ ٩٦ .

ـ لألم)[71]، وتمردهم على اخلاق المجتمع، واكثارهم من التحدث عن (روح
ـشر أو الشيطان) وعنايتهم الشديدة بشخصيته والدفاع عنه واستخدامه
وسيلة للتعبير عن آرائهم[72]. كما اطلع على تجاربهم مع المرأة ومغالاتهم في
تصوير خيانتها، كالذي حدث بين جورج صاند والفريد دي موسيه[73]، وخيانة
مدام دوفال) للشاعر الفريد دي فيني[74]. وتلك الأجواء الشاذة والعلاقات
لانسانية المعذبة بين الخوض في الاثم والجريمة، ونشدان الخلاص والتوبة
كما صورتها قصائد بودلير الشهيرة عن علاقته بحبيبته الخلاسية (جون
دوفال)[75]، وعلاقة بايرون بأخته[76]، فانه قد افاد من كل هذا الاطلاع والتأثر
الذي ترك اثارا واضحة في وجدانه فكانت تجربته الخاصة ظاهرة غريبة مميزة
في مضمون الشعر العربي، وفي التعبير عن عنف الجنس ومرارة الشعور بالاثم
وتصويره تصويرا فنيا عاليا. فكان ان ذاعت قصائده (شمشون)،
(القاذورة)، (الافعى)، (في هيكل الشهوات)، (سدوم)، (الصلاة الحمراء)،
حتى عد «من الثائرين على التقاليد والحدود.. وجاء بطابع مستحدث في الشعر
العربي سيبقى هو عميده الأول[77].

اما عبد القادر رشيد الناصري فلا يملك من ذلك كله الا الاعجاب
الشديد بقصائد ابي شبكة وتجربته الجريئة، فراح يفرغها في قصائده،
يحاكيها وزنا وقافية ورؤية. فعناوين قصائد الناصري في ديوانه (آثام) تكاد
تكون هي عناوين قصائد (أفاعي الفردوس). فهناك قصيدة بعنوان
(قاذورة)[78] و(افعى)[79]، و(هياكل الشهوات)[80]، و(شهوة)[81]. وليس التشابه

(٧١) المصدر السابق . الصفحات ٤١ ، ١٠٠ ـ ١٠١ ، ١٤٣ ـ ١٤٥ .

(٧٢) المصدر السابق ١٢٨ ، وانظر فكرة (الشيطانية الرومانسية) التي سميت بعد ذلك باسم (البايرونية) المتأثرة بفكرة الشيطان عند ملتون في (الفردوس المفقود) :

(٧٣) ادباء الرومانتيكية الفرنسية ـ الدكتور محمد غلاب ، القاهرة مطبعة الرسالة ١٩٥٨ ص ١٧٦ ـ ١٧٩ .

(٧٤) المصدر السابق ١٦٠ ـ ١٦٤ . وانظر آثارها في شعره (الرومانطيقية في الأدب الفرنسي) ف.ل. سولنبه . ترجمة احمد دمشقية ٧١ .

(٧٥) انظر (ازهار الشر) ترجمة الدكتور ابراهيم ناجي . القاهرة ١٩٥٤ ولا سيما قصائد بودلير (الشرفة) ٨٤ ، (نبع الدم) ٨٦ ، (الشعر) ٩١ ، (الى فتاة من لابار) ١٣٣ .

(٧٦) الرومانتيكية ـ محمد غنيمي هلال ١٢٣ .

(٧٧) افاعي الفردوس ـ مقالة فيليكس فارس . الرسالة . العدد ٢٨١ لسنة ١٩٣٨ .

(٧٨) ديوان الناصري ج ٢ ص ٧٤ .

(٧٩) المصدرالسابق ٨٥ .

(٨٠) المصدر السابق ٩٣ .

(٨١) المصدر نفسه ٧٤ .

في العناوين فحسب، انما في تقليد القصائد تقليدا يكاد يصبح نقلا وترديدا للاصداء.

فقصيدة الناصري (نداء الجسد) ذات المطلع:

قربيني من جسمك المخمور واحرقيني بلفحه المسحور[٨٢]

ترديد لصوت ابي شبكة في قصيدته (شمشون)[٨٣]، ذات المطلع:

ملقيه بحسنك المأجور وادفعيه للانتقام الكبير

ولقد استكمل الناصري مطولة ابي شبكة تلك، برائية ثانية سماها (افعى)[٨٤]، نسخ فيها كثيرا من صوره الراعدة. يقول ابو شبكة:

وتنفس يا موقد الثأر في صدري واغرق نسل الزنا في سعيري

فيقول الناصري:

ثرن في هيكل الهزيل افاع قاتلات يضرمن وقد سعيري

ويقول أبو شبكة:

هوة اطلعت جهنم منها شهوات تفجرت في الصدور

فيقول الناصري:

اقلقتنا نوازع الاثم في الجسم وضجت دماؤنا في الصدور

فاذا صور ابو شبكة احترافه الموت الجسدي بين احضان النساء:

حملت منجله في العهر منتقما من النساء فهاتيه لتنتقمي
هاتي من العهر اشكالا ملونة نمهر بها بعضنا بعضا وننهدم[٨٥]

قال الناصري:

هاتي من العهر اشكالا اذوق بها طعم الفجور أيا ولادة الألم

(٨٢) المصدر نفسه ٨١ .
(٨٣) ديوان (افاعي الفردوس) لابي شبكة ٢١ .
(٨٤) ديوان الناصري ج ٢ ص ٨٥ .
(٨٥) افاعي الفردوس . قصيدة (الشهوة الحمراء) ٤٢ .

ثم: اني اقترفت فنون الـرجس منتقما
مـن النساء فجاريـنـي لتنتقمـي[86]

وحسبنا أن ننظر الى مطالع قصائد الشاعرين لنجد هذا التقليد والمحاكاة. يقول ابو شبكة في (سدوم):

قومي ادخلي يا بنت لوط على الخنا وازني فان أباك مهـد مضجعه[87]

فيقول الناصري في مطلع (هياكل الشهوات):

قومي اشربي فالليل خماري معي يا بنت لوط وقاسميني مضجعي[88]

وقصيدة الناصري (قاذورة) ذات المطلع:

كأس الدماء على نهديك طافحة فاسقي الظماء فنار الرجس تلتهب[89]

ترديد لصوت أبي شبكة (في هيكل الشهوات) ذات المطلع:

مالي أرى القلب في عينيك يلتهب اليس للنار يا اخت الشقا سبب[90]

وحسبنا ما عرضناه من هذه الصور الوحشية، والتقليد الذي يصل الى حدود النقل، فالأمثلة أكثر من أن تحصى ولسنا في معرض الاستقصاء والحصر. فهناك ترديد لمعظم تجارب ابي شبكة وافكاره عن (نبوة الشاعر) و(حلول جزء من الشيطان في جسده)[91]، وسخريته من زواج المرأة التي خانته وهي في ثياب العرس. وحتى قصة الأم الآثمة ذات الطفل التي تحدث عنها ابو شبكة في قصائده (الافعى)، (في هيكل الشهوات) لم ينس الناصري ان يحدثنا عنها هو أيضا[92].

---

(٨٦) ديوان الناصري ج ٢ ص ٧٢ .
(٨٧) افاعي الفردوس ٣٥ .
(٨٨) ديوانه ج ٢ ص ٩٣ .
(٨٩) ديوانه ج ٢ ص ٧٤ .
(٩٠) افاعي الفردوس ٣٢ .
(٩١) انظر قصيدة الناصري (لهفة) ج ٢ ص ٩١ وقارنها بقصيدتي ابي شبكة (سدوم) و(القاذورة) .
(٩٢) انظر قصيدة الناصري (في هياكل الشهوات) ج ٢ ص ٩٣ واقرنها بقصيدتي ابي شبكة (الافعى) و(في هيكل الشهوات .

(٧)

وفي ديوان الناصري الثالث (صوت فلسطين)[٩٣]، تتضح حقيقة رؤيته الشعرية فاذا هي رؤية كلاسية تنبع من وصف الاحداث الخارجية، وتتضاءل فيها احاسيس الشاعر وينكمش وجدانه. واذا بنا نعود مرة أخرى لنقرأ شعر الرصافي ونسمع اصوات الكاظمي وأصداء الشبيبي والجواهري والزهاوي والمتنبي، ولكن في خطب منبرية وأوامر النهي، والنداء ، وأساليب الفخامة والجزاله، وعمومية الصفات وضعف الخيال، ومباشرة التعبير ونثريته:

بالضحايـــا وبالـــدم المسفوك	تستقــل الشعـــوب لا بالصكوك
فاعلني الحرب لا تهابي الصهايين	وسوقـــي الى الجهـــاد بنيك

...القصيدة[٩٤].

وعلى هذا النمط جاءت قصائد الديوان كلها، ولا سيما (فلا عز للاحرار)[٩٥]، (فلسطين الأبية)[٩٦]، (قم تحدث)[٩٧]، (ليعلم القوم)[٩٨]، (صوت فلسطين)[٩٩].

ولقد ظلت ظاهرة التقليد لا تفارق قصيدة الشاعر، وظلت أصوات الآخرين عالية النبرات في نسيج قصائده. بل لقد شغف طويلا بشخصية علي محمود طه و(جندوله) و(شواطئه) و(حبيباته الكثيرات) و(زورقه) ومغامراته العاطفية، ولا سيما بعد أن فارقه ذلك الروح الرومانسي الشفاف، ليبدأ (الشاعر المفلوت) على حد تعبير صلاح عبد الصبور[١٠٠].

وفي قصائد الناصري، بعد ديوانه (صوت فلسطين)، نسمعُ صوت علي محمود طه بكثرة، ونقرأ صوره، ونلاحظ حتى اشكال موشحاته واجواء قصائده. يقول الناصري من قصيدته (اسمهان.. اللحن الخالد)[١٠١]:

(٩٣) صدر هذا الديوان ببغداد سنة ١٩٤٨ . وقد اعاد هلال ناجي وعبد الله الجبوري ضمن (ديوان الناصري) الجزء الثاني . على الصفحات ٤١ ــ ٦٦ .

(٩٤) ديوان الناصري ج ٢ ص ٤٥ .

(٩٥) المصدر السابق والصفحة .

(٩٦) المصدر نفسه ٤٧ .

(٩٧) نفسه ٤٩ .

(٩٨) نفسه ٥٣ .

(٩٩) نفسه ٥٦ .

(١٠٠) علي محمود طه (قصائد) ــ اختيار وتقديم صلاح عبد الصبور . دار الآداب بيروت ١٩٦٩ ص ٣١ .

(١٠١) ديوان الناصري ج ١ ص ١٥٢ .

أسمهــان اي لحن من أغانيك العــذاب
طاف بي والليل في باريس مسود الاهاب

ذكرنا مباشرة بقصيدة علي محمود طه (ليالي كليوبتره)[102]:

كيلوبترا أي حلم من لياليك الحسان
طاف بالموج فغنى وتغنى الشاطئان

وقصيدة الناصري (اغنية ليالي الصيف) التي أولها:

اطــل البــدر من نافذة الأفــق على النهر
والقى نوره الحالم في كأس الدجى السحري[103]

صداء لقصيدة علي محمود طه (حلم ليلة) التي اولها:

اذا ما ارتقى البدر صفحة النهر
وضمنا فيه زورق يجري[104]

أما صور (الزورق) و(الكأس) و(الليل) التي ترددت طويلا في قصائد علي محمود طه، فكثيرا ما نجدها منقولة في قصيدة الناصري[105]. وكثيرا ما ترددت صور (جندول) علي محمود طه في دواوين الناصري. يقول من قصيدة (من ذكريات شلي)[106]

يا أماسي حبنا الحالم عودي يــا ليالي
وانشري في سفح لبارد وحنيني وابتهالي

....

حين سار الزورق المخمور يحدوه التمني
وجنيف كــخيال طا ف مزهــواً بذهنــي

....

(١٠٢) ديوان علي محمود طه . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ ص ٤٧١ .

(١٠٣) ديوان الناصري ج ١ ص ٢٠٨

(١٠٤) ديوان علي محمود طه ٢٥٨ .

(١٠٥) انظر على سبيل المثال قصائده (من اغاني الشام) ديوان الناصري ج ٢ ص ٢٠٠ ، و(من اغاني الوداع) ج ٢ ص ٢٠٥ ، و(خاتمة المطاف) ج ٢ ص ٢٠٧ .

(١٠٦) ديوان الناصري ج ١ ص ١٦٢ .

وحبيب الروح في الزورق هيمان يغني
هذه امسية الحب وساعات الجمال

وبنا الزورق فوق اليم كالأطياف يسري
وحبيبـي فاتن الطلعة شرقي الـدلال

....

اين «ماري» اين ليلات الوصال الساحر
يـوم كنـا مثل طيريـن بروض عاطـر
ذاك عهـد مر من عمـري كحلم عابـر

... الخ، ولا تخطىء عين القارىء المدقق صور علي محمود طه وأسلوبه، واجواءه الشاعرية المعروفة، وموسيقاه وقوافيه. على أن الناصري لم يكتف بقصيدته هذه لنقل تجربة الشاعر الرومانسي المشهور صاحب (الجندول)، بل راح يكرر محاولته مرات ومرات[١٠٧]، وأكثر من هذا، اذ نجده لا يتردد في استخدام قاموس علي محمود طه وتجاربه وصوره ايضا. يقول علي محمود طه من قصيدة (سارية الفجر)[١٠٨]:

عبـــرت بي في صبـــاح باكر   فتنـــة العـــين وشغـــل الناظر
شعرهــا الاشقــر فيــه وردة   لونهـــا من شهـــوات الشاعر

ثم يقول:

قلـت والفجـــر سنـــى ياقوتة   لألأت خلـــف السحـــاب الماطر

وعلى الرغم من أن هذه الابيات لا تمثل صورا باهرة مثيرة، أو خيالا عبقريا، وحتى تشبيهاتها لا جديد فيها، فهي اقرب الى تشبيهات التقليديين (الفجر سنى ياقوتة). لكن الناصري القليل الحظ من الشاعرية والاصالة وهو ينسخ ما يقع بين يديه، فاذا هو يقول:

---

(١٠٧) انظر قصيدته (موكب العيد) ج ١ ص ٣١ ، و(شهرزاد مدريد) ٣٤ ، و(في ليلة العيد) ٢٠ ، و(ياتونسية) ١٣٣ التي جاءت على نسق (اندلسية) لعلي محمود طه . انظرها في ديوانه . دار العودة ٧٣١ .

(١٠٨) ديوان علي محمود طه ــ دار العودة ص ٤٨٥ .

عــبرت بي وهي شقراء لها وجه صبوح
فــي مســاء تعبــق منــه وتفــوح
شاعري الظل مخضل له النور مسوح[109]

وسنكتفي بهذه الامثلة لمحاكاة الناصري قصيدة علي محمود طه وتجاربه واجواء قصائده فهناك صور وافكار تتكرر كثيرا في قصيدة الناصري اصولها في دواوين علي محمود طه كفكرة (الحسن والجمال) و(الخمرة) و(الشاعر المغامر) و(الحبيبات الكثيرات) وفكرة (الله والشاعر). و(لذائذ الجسد)، نكتفي بالاشارة اليها فحسب[110].

أما آثار الشعراء الآخرين كناجي ومحمود حسن اسماعيل والشابي وبشارة الخوري وشعراء المهجر والقدامى امثال ابن زيدون وابي نواس وجرير وما يلتقطه الناصري من ترجمات قصائد الشعر الاوربي في الصحافة العربية، فأكثر مما يتسع المجال لها. وسنكتفي بالتمثيل لبعضها:

يقول محمود حسن اسماعيل مصورا شفاه امرأة:

شفتــاك اغنيتان نائمتــان في وتر حزين
فاذا هما شفقان في افق تظل به الطيوب[111]

فيقول الناصري ناسخا البيتين:

شفتــاك اغنيتــان هاجعتان في وتــر طروب
بل واحــة سجواء حــالمة بأنفــاس الطيوب[112]

واذا قال محمود حسن اسماعيل:

سيرت في فجــر الحيــاة سفينتي واخترت قلبي ان يكون إمامي[113]

وجدنا الناصري يقول:
سيرت في بحــر الضلال سفينتي ومشيت والغي المبــرح ديني[114]

(١٠٩) ديوان الناصري ج ١ ص ٣٤ .
(١١٠) وقد اشارت سهير القلماوي الى بعض هذه الصور وقارنتها . انظر (شاعر اخطأه عصره) مجلة الهلال - عدد مايو ١٩٦٦ .
(١١١) قصيدة (شفتاك اغنيتان) . الرسالة . العدد ٣٤٧ فبراير ١٩٤٠ .

(١١٢) ديوانه ج ١ ص ١٥٤ . قصيدة (شفتاك) .
(١١٣) الرسالة . العدد ٣٢٣ . لسنة ١٩٣٩ .
(١١٤) ديوانه ج ٢ ص ٩٥ .

وإذا ما قرأنا ابيات نزار قباني المشحونة بالصور:

النـــار في جبهتـــي في رئتي   وريشتـــي بسواد اللـــون تختنق
نهر من النار في صدغي يعذبني   الى متى وطعامي الحبـر والورق
وما عتبـت على النـيران تأكلني   ان احترقت فان الشهب تحترق[١١٥]

فسنجدها في ديوان الناصري على هذه الصورة الممسوخة:

النار في خافقي النـــار في كبدي   النار ملء فمي النـــار ملء يدي
انـــى التفــت أرى للنـــار ألسنة   تمتــد حولي كأن النـــار مبتردي
اني رضيت الردى في الحب محترقا   ما دمت اخلد في دنيا من الابد[١١٦]

واذا ما ترجمت لبودلير مجموعة من قصائده، التقط الناصري بعض صورها وعناوين بعضها الآخر، فهناك قصيدة لبودلير شهيرة بعنوان (جيفة) [١١٧]، نجدها وقد احتلت عنوان احدى قصائده[١١٨]، ومثلها (الى غانية)[١١٩]، فاذا ما ترجم من شعر بودلير هذان البيتان:

انـــا   الطاعـــن   والطعين
انـــا   الجـــرح   والسكين[١٢٠]

وجدناهما في مطلع قصيدة الناصري (المنتحر)[١٢١]:

انـــا   القاتـــل   والمقتـــول   والسكين   والجرح

وهو في كل ذلك مكثر في قول الشعر وتقليد الشعراء ونسخ تجاربهم الى الحد الذي استولى على قصائد بعض اصدقائه وادعاها لنفسه.[١٢٢]

---

(١١٥) قصيدة « ازرار » من ديوانه (طفولة نهد) الطبعة الثامنة . بيروت ١٩٦٧

(١١٦) ديوانه ج ١ ص ٢١٧ .

(١١٧) ترجمها خليل هنداوي في الرسالة (العدد ٣٤ لسنة ١٩٣٤) ثم ترجمها عثمان علي عسل في الرسالة . العدد ٦١٢ مارس ١٩٤٥

(١١٨) ديوانه ج ٢ ص ٧١ .

(١١٩) انظرها في ديوانه ج ٢ ص ٢٩ ، وانظر قصيدة بودلير في (ازهار الشر) ترجمة الدكتور ابراهيم ناجي ص ٧٤ .

(١٢٠) من أزهار الشر ــ ترجمها الياس داود اصلان بغداد ١٩٥٠ . انظر المقدمة ص ٥ .

(١٢١) ديوانه ج ١ ص ٤ ، قصيدة (المنتحر) .

(١٢٢) بشأن هذه القضية وملابساتها وما دار حولها من مناقشات . انظر المقدمة التي كتبها هلال ناجي لـ (ديوان الناصري) الجزء الثاني . ص ١١ .

والسؤال الذي يثار بعد ذلك كله: ماذا تعني هذه الظاهرة وما علاقتها بخط التطور في الشعر العراقي؟.

لقد سبق ان قلنا ان ما تعنيه هذه الظاهرة هو عقم الشاعر وبعده عن الأصالة، وهي في الوقت الذي تشير فيه الى غيبة الشاعر الاصيل والفنان المقتدر، فانها تكشف ايضا عن مجموعة من سلبيات الواقع الشعري: مثل ركاكة الاسلوب وضعف الاقتدار اللغوي وضحالة ثقافة الشاعر وتكوينه العلمي، وبالتالي سذاجة نظرته الجمالية ومفاهيمه الفنية.

وتلك سلبيات متوافرة في شاعرية الناصري. فثقافته محدودة لم تعمقها لغة أجنبية، او اطلاع واسع على الشعر الاوربي ونظرياته الفنية. بل ان تحصيله العلمي الذي توقف عند المرحلة الثانوية لم يسعفه بشيء من الاقتدار اللغوي وضبط قضايا الموروث فاذا قصيدته تحمل قدرا من ضعف الاستعمالات اللغوية والاخطاء النحوية والتراكيب الشاذة لا نجدها الا عند اضعف الشعراء.

من ذلك قوله، في حديثه عن علي بن الجهم الشاعر القديم:

و(علي) يتسلى باقتناص الظبيات
كل حسناء كأزهار الرياض الحاكيات
من رأى اقمار حسن في الثرى مؤتلقات[123]

فاذا كانت الاجازة العروضية قد بررت له تحريك باء (الظبيات) وهي ضرورة لا نراها مستساغة، فان اللغة لا تبرر له وصف (الاقمار) المذكرة بصفة للاناث (مؤتلقات) وهي خطأ واضح.

وقد يستخدم جمعا غير مألوف، لا عن اختيار وتدقيق بافادة المعنى، وانما اضطرارا وقلة زاد لغوي، كجمعه (لحن) على (ألحن).

وأنا نايك الذي لو تغني   فضحت ألحني عيوب الأنام[124]

ويخطىء في الجمع الملحق بالمذكر السالم فلا يحذف نون (سنون) في حالة الاضافة:

---

(١٢٣) ديوانه ج ٢ ص ٢٢٤ .

(١٢٤) ديوانه ج ٢ ص ٢٣٦ .

حتى اذا عبس الزمـــان مشاكسا   ومضت سنون العز دون لقاء[125]

ومن اخطائه البارزة استعماله (لازال) في غير موضع القاعدة النحوية المعروفة:

فأبـــوك ذاك العبقـــري مخلد   رغم الزمـــان ولا يزال يعظم[126]

وليس ضبطه للقضايا الصرفية بأحسن من ضبطه لقضايا النحو، فلا عجب ان استخدم الفعل (يذوى) بدل (يذوي).

اويرضيك وازهاري على الاشواك تذوى[127].

ومثلها (مطلوقة) بدل (مطلقة) [128]، و (قساوة) بدل (قسوة)[129]

أما العبارة النثرية المفككة التراكيب فمألوفة في قصيدة الشاعر، نكتفي بالاشارة لبعضها، يقول:

ولذا اتيت عن الشعور معبرا   وعن الهوى المكبوت قمت اترجم[130]

ومنها قوله :

واذا قلـــت يا بخيلـــة ـ قلبي   بين كفيك ـ غالطت: (أنا مالي)[131]

ومن ذلك ما يبلغ حد الهذر والاضحاك كقوله:

لو كنت شاهدتي والدمـــع منهمر   يوم الخميس لماأسرفت هجرانا[132]

ولعل تعامله مع قضايا القافية واخطائها اكثر ما يوضح ضعف ضبطه لادوات الشاعر الفنية التي يزودها به موروثه الادبي. ففي شعره نجد ابرز العيوب المعروفة كالاصراف حين يختلف المجرى بفتح وضم كقوله:

ثم اصحـــو ومرقمـــي لي انيس   ينفث السحر والهـــوى ما اشاء

هكذا بت ليلتـــي في انتظار   دون جدوى حتى اطلت البكاء[133]

---

(١٢٥) المصدر نفسه ٥٢ .

(١٢٦) ديوانه ج ١ ص ٤٨ .

(١٢٧) ديوانه ج ١ ص ٣٢ .

(١٢٨) نفسه ١٥٦ .

(١٢٩) ديوانه ج ١ ص ١٨٥ .

(١٣٠) ديوانه ج ٢ ص ٤٧ .

(١٣١) ديوانه ج ١ ص ١١٥ .

(١٣٢) ديوانه ج ١ ص ١٩٠ .

(١٣٣) ديوانه ج ٢ ص ١٢٤ .

..ف نجد الاقواء ممثلا في اختلاف المجرى بين كسر وضم:

تمنيت ان القاك في كل لحظة — وما انت الا شاعر متلطف
..ني اذا قدمت يوما هدية — فهذا فؤادي مرسل فتلطف[134]

..نثها في البروز اخطاء القافية المعروفة بالسناد. فهذا سناد التوجيه (وهو اختلاف حركة الحرف ما قبل الروي المقيد)، كقول الناصري وقد حرك هذا الحرف بالفتحة:

..ر يوم على (نجواي) انكد — سكر القلب من اساه وعربد

ثم يحركه بالكسر:

كلما قربتك مني الاماني — بعدت شقة واخلف موعد[135]

وذاك سناد الردف، اذ جاء ببيتين أحدهما مردوف القافية دون الآخر:

فقد شيعت باللعنات حبا — امات مع الربيع السمح غرسي
اذا مجنون ليلى مات عشقا — فقيسك في الرجولة غير قيسي[136]

وأسوا منه سناد التأسيس كقوله:

يا ليتني اصبحت يا شاعري — ريحانة تزهو بها الآنية
او كنت منديلا اذا عطرت — كفيك انفاسي تلهت بيه[137]

اما الايطاء فظاهرة بارزة في قصائد الناصري يقول:

مرت على النهر وقد عربدت — في صدره امواجه الثائرة

ثم يورد لفظة القافية نفسها بعد بيت واحد فقط:

ودمعها يفصح عن لهفة — عارمة وصبوة ثائرة[138]

تلك امثلة سقناها للتدليل على ضعف ثقافة الشاعر في ضبطه الموروث الشعري واللغوي. وهي بالتالي تستطيع ان تدلنا على امكانية اقتدار الشاعر وتمكنه من الاستقلال والتفرد في كتابة قصيدته ان لم نقل احداثه الجديد وتوليده الباهر في تقاليدها واساليبها ولغتها.

---

(١٣٤) ديوانه ج ١ ص ٢٤ .

(١٣٥) نفسه ٢٤٤ وانظر ص ٦ ، ١١ ، ١٨٣ .
(١٣٦) نفسه ٢٥ وانظر ص ١٤٢ .
(١٣٧) نفسه ص ٨٤ .
(١٣٨) ديوانه ج ١ ص ٨٣ . وانظر ص ١٠٣ ، ١٥٧ ، ١٦٨ .

والأهم من ذلك كله ما توضحه لنا تلك السلبيات التي أشرنا اليها من مفهوم الشاعر التقليدي الذي يكشف عن منبع الرؤية في تعامله الفني. وليست القصائد ذات الطابع الكلاسي التي تمثل الشاعر الذي اسميناه (القائل الفصيح) والتي احتلت نصف دواوينه هي ما نقصده هنا، وانما نقصد آراء الشاعر ومفهومه في موقفه من جركة تجديد الشعر ونظرته الى تقاليد القصيدة.

والناصري، وهو لا يملك شيئا ذا بال في نظرية الشعر، لا ينحرف عن الموقف الكلاسي والانتماء اليه والاعتراف بذلك. ففي حديثه عن تطوير الشعر وقوافيه واوزانه يقول ..«لم اخرج على الوزن الشعري مع الاشارة الى ان اغلب اشعاري التي نظمتها كانت على طريقة الموشحات، واني اعتقد ان الشعر الخالد: المنظوم على الطريقة العادية متبعا الوزن الشعري هو شعر خالد.

أما الشعر الحديث فانه سيذهب مع الريح..»[١٣٩].

ومن هنا جاء هجومه الشديد على المجددين والقصيدة الحديثة، ينعتها وينعتهم بشتى التهم، شاكيا حال الشعر العربي الى معروف الرصافي، هذا التجديد الذي يصفه بـ(الجنون)، ثم يوضح رأيه في التجديد.

قالوا لنا التجديـد قلـت مكانكم	الشعـر ارفـع ان يكون جنونا
لا يؤخـذ التجديـد الا من فتى	درس القديـم حواشيـا ومتونا
فدعـوا القـريض لأهلـه فأميره	(معروف) غادر عرشه محزونا[١٤٠]

(٨)

وهكذا تبلغ ازمة الشعر العراقي غايتها. فالشاعر الذي ابتدأ حياته الفنية مبهورا بشعراء المهجر، مقلدا تجاربهم انتهى تقليدا منحازا للرصافي والزهاوي والشبيبي والكاظمي في الوقت الذي استطاعت مجموعة من الشعراء العرب، من جيل الناصري، ان تواصل رؤيتها الرومانسية وتأخذ مكانة مرموقة في حركة الشعر الحديث امثال محمود حسن اسماعيل ومحمد عبد المعطي الهمشري وانور العطار وامجد الطرابلسي والتيجاني يوسف بشير. والشابي وابي شبكة.. الخ.

---

(١٣٩) من رسالة بعث بها للدكتور داود سلوم في ٢٨/٩/١٩٥٤ . انظر (تطور الفكرة والاسلوب في الأدب العراقي الحديث) د. داود سلوم ص ١٠٦ .

(١٤٠) من قصيدة (في ذكرى الرصافي) ديوان الناصري ج ١ ص ٨٠ ــ ٨٢ .

واذا استطعنا ان نعلل هذه الازمة بضعف شاعرية الناصري وامثاله من الشعراء، ومفهومهم الساذج عن الفن والقصيدة الجديدة، وانحيازهم في النهاية لجيل الشعراء التقليديين الذين وجدوا في شاعرية الجواهري الاصيلة وقدرته الفنية الكبيرة مبررا لاستمرارهم في كتابة القصيدة التقليدية والدفاع عن موقفها ضد تيارات التجديد، فانه من غير الطبيعي ان يظل الموقف الشعري محتفظا بكل هذه المتناقضات، وتبقى القصيدة تحمل نزعات مختلفة وتوترات محوظة تشتد وتقوى بمرور الايام وازدياد الوعي والثقافة.

وها هي ظروف الحرب تترك آثارها في حياة الناس العامة ومظاهرها المختلفة، سياسية واجتماعية وفكرية ونفسية مما اشاعته اخبار الدمار وانباء القتال والمعارك. وها هو جيل جديد من الشباب تتشكل ملامحه النفسية وتنضج في هذه الاجواء. لكن ادباء هذا الجيل الجديد حين يتجهون الى ساحة الشعر لا يجدون غير الاغفال، فالناس مشغولون بالجواهري المتألق في الاربعينيات والخمسينيات، يسد على تطلعات الجيل الجديد بقصيدته المصفاة مؤثرة أفاق الشعر ومنافذ الاهتمام بتجارب الشعراء الجدد وتطويع القصيدة لتقاليد جديدة تتناسب مع روح العصر وظروف الفترة المحتشدة بالاحداث والتطورات، وتتفق مع قراءاتهم العميقة والمباشرة للشعر الاوربي وتكنيك القصيدة العصرية في آخر مراحلها.

لقد داهمت الحرب الثانية بمشاكلها المعقدة المجتمع العراقي واحواله العامة تتمثل في «ماض بدائي، بالطبع قروي متأصل فيه، وحتى العاصمة بغداد التي امضت اجيالا عديدة وهي لا تخرج عن كونها قرية كبيرة محرومة من كل انواع الثقافة، والمثقفون، ثقافة عصرية حقيقية لا تتجاوزاعمارهم الاربعين سنة، وحكم مزدوج ضاعت فيه المسؤولية بين الانكليز والوطنيين والفئة الحاكمة من الوطنيين بالاضافة الى انها غير مخلصة، فهي محرومة من كل ثقافة. فمن الطبيعي ان يكون الشباب غير متبلور، وحائرا في امره..»[١٤١].

ولعل هذا الجيل الجديد، وشاعره في المقدمة، لم يملك الا ان يركب موجة الاحزان واليأس والشعور بالضياع والتمرد على الاوضاع العامة، سياسية، واجتماعية وفكرية وهو يجد في الجواهري وجيله منافسا خطيرا يسد عليه الابواب الى الجمهور والشهرة. يقول الشاعر بلند الحيدري، احد ابناء هذا

---

(١٤١) من اوراق كامل الجادرجي ـ كامل الجادرجي . دار الطليعة . بيروت ١٩٧١ ص ١٧ .

الجيل وشعرائه «.. كان ثمة انين وصراع وعويل يتسلل الينا من خلال ركام اوربا الجريحة شعرا ونثرا كالشعر وقصصا فيها ثورة وفيها نقمة وفيها ما يلفت النظر من غرابة واثارة. وهنا كان الفنان او الشاعر منا يحاول ان يجد ما تراكم في نفسه من قلق وهلع وخيبة متسعا جديدا في الادب والفن يثبت فيه قيما جديدة ونظرة جديدة الى الحياة تتناسب مع احاسيسه وتفهمه العاطفي لمشاكل العالم المحيط به. وكان العالم في تلك الاثناء يتحدث عن جريمة قتل مرعبة حدثت في هيروشيما وعن انتحار كاتب الماني في البرازيل، وعن رجل مجنون جر العالم الى كارثة فظيعة وعن طالب بعث برسالة الى الرئيس الامريكي يسأله: اترى يجب علي ان اتم دراستي بعد ان اخترعتم القنبلة الذرية؟، وعن تاجر هنا يخلط الدقيق بنشارة الخشب وعن مجاعة هنا وهناك وفي كل مكان. كل ذلك كنا نسمعه في كل ساعة من اذاعات مختلفة ونقرأه مشدودا الى احرف بارزة سوداء في الصحف يبدو الى جانبها ما يقال من شعر ونثر ادبي باهتا لا معنى له، فالعالم كل العالم يركض وراء قبضة من اخبار بسطرين فقط كانت الصحف تخبرك بمقتل الف شخص وفناء مدينة كاملة. في هذا الجزء او المقطع من عصرنا المتأزم القاسي ولد شعرنا الحديث...»[142].

ويمكننا، بعد هذه الشهادة عن الظروف التي ولد فيها الشعر الحديث، ان نقدر موقف الشعراء الجدد ازاء الرؤية الكلاسية وقصيدتها ذات المواصفات التقليدية. ولا بد ان تكون هذه المرحلة قد اتسمت بالصراع العنيف داخل الفنان نفسه اولا، وداخل الوسط الفني العام ثانيا. فلقد «تحول النقد عن مهمته الحقيقية ليسب ويسخر او يمدح او يربت على الاكتاف، وكان على الشاعر ان يوضح ما يقوم به ... فعليه ان يعمق تجربته ويوسعها ويلطخها بالالوان بغية اثارة هذا القارىء الغارق في اكوام من الاخبار اليومية، وعليه ان يبحث عما يبرر تجربته وعن ارقام كبيرة تقف بجانب اسمه لاعطائه قيمة معينة، وبنصف فهم كانوا يجندون ادباء وفنانين من كل لون وجنس لحماية اسمائهم الصغيرة، فلهذا بيكاسو ولآخر هنري مور ولذاك اليوت ولغيره جويس. وكان بين تلك الاسماء سارتر وشلي وكيتس وستويل وبودلير ... »[143].

أما ابناء العقد الثاني الذين دهمتهم آثار الحرب فقد اتخذوا اسلوب التمرد والسخط طريقا للتعبير عن احتجاجهم وضيقهم بالواقع الفني كله فراحوا «يطرقون الباب بشدة لاثارة وإلفات نظر الجو المحيط بهم، فكانت

(١٤٢) خواطر في الشعر العراقي الحديث ـ بلند الحيدري . مجلة الاديب العراقي . بغداد العدد الأول السنة الثانية . كانون ثان ـ شباط ١٩٦٢ ص ٣٩ ـ ٤٠ .

(١٤٣) المصدر السابق ص ٤٠ .

ـــبـ بمجموعها تشكل صرخات افراد مهجورين في هذا العالم المتخوم ـ. ـ. لآخرين ومشاكلهم الحضارية، يريدون ان يجدوا انفسهم او ان ـ.ـهـ لآخرون، فالمهم هو اثارة الجو المحيط بهم وهذا ما اعطى انتاجهم ـ.ـ بحث عن الغرابة المثيرة..»[144]

وتعددت الصور المعبرة عن طابع الغرابة بقصد الاثارة، وفي مقدمتها ـحـنة الآداب العامة والتقاليد الخلقية التي يحترمها المجتمع [145] بل تعمد ـ.ـ صدم مشاعر الجمهور بصراحة غير معهودة في عنف وحدة، او تصرفات شاذة ملفتة للنظر والاثارة، فهناك من «افتتح مقهى باسم (واق واق) ـ.ـ ملتقى لادباء وفنانين وكان بين هؤلاء من أطلق شعر رأسه او لحيته او ـ. حمر غليونا ثقيلا في فمه فمال نصف وجهه... وكانوا يتحلقون اغلب ـ.ـهـ حول مائدة ويدور نقاش طويل في الادب والفن والناس..» [146]

هذه الاجواء المتطرفة القلقة والضجرة بالواقع السيء قد تذكرنا بأجواء ـ.ـء فرنسا وفنانيها قبل قيام الثورة الفرنسية وما كانوا يتخذونه من مظاهر وتصرفات شاذة مثيرة، الا انها تؤكد نتيجة مهمة، تلك هي ان قصيدة الشاعر ـتقليدي بظواهرها المتناقضة وتوتراتها الشديدة، وحتى من راح يحاكي قصائد الرومانسيين العرب في شعره، لم تكن هذه الاساليب والاشكال و ـتقاليد قادرة ان تقدم للشعراء الجدد تجربة فنية عميقة ذات فاعلية تتناسب ـع كل هذه الاحاسيس والاحداث والمتغيرات الجديدة المحتشدة بالآلام و لاخبار المرعبة.

(٩)

لقد كان امام شعراء الجيل الجديد ان يخلقوا تقاليد جديدة في فن ـشعر العربي بعد ان اثبتت القصيدة الكلاسية في شكلها المألوف جدا، والنمط ـتقليدي الذي انتهت اليه في هذه الفترة على ايدي شعراء مغمورين لم يتألق منهم سوى الجواهري، سواء في اوزانها وقوافيها الموحدة، او في تجارب الشعراء الرومانسيين في مزج الاوزان وتغيير القوافي، انها لم تعد قادرة على توفير تلك العلاقة الصحيحة والمنسجمة بين الشكل الموروث وبين المضامين الجديدة، او بين الرؤية التقليدية للعالم والفن وبين هذه التجربة النفسية

---

(١٤٤) المصدر نفسه والصفحة .

(١٤٥) انظر نماذج من هذه الاعمال والاساليب في الرسم والنحت والقصة والصحافة . المصدر نفسه ص ٤٠ ـ ٤١ .

(١٤٦) المصدر نفسه .

العنيفة التي يعانيها الشعراء والفنانون الجدد، الذين تذوقوا الشعر الاوروبي واتصلوا بالفن الغربي اتصالا وثيقا وتأثروا بآثار تجربة اوربا الدموية التي اصابهم منها شظايا عديدة.

كان لا بد للشاعر في هذه المرحلة من ان يجد الشكل الجديد القادر على انهاء تلك العلاقة المتوترة ما بين قيود القصيدة التقليدية والتحسينات التي ادخلت عليها في قصيدة الشاعر الرومانسي بعد الحرب الاولى، وبين القضايا والمضامين المطروحة على وجدان الشاعر بطريقة جديدة وعنيفة.

واذا كانت مجموعة الشعراء العراقيين الجدد، وفي مقدمتهم بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، قد اطلعوا على محاولات التجريب الفنية التي مارسها شعراء المهجر وجماعة الديوان ومدرسة ابولو قبل الحرب الثانية، فانه من المشكوك فيه ان يكونوا قد افادوا كثيرا منها او اتخذوها قاعدة للانطلاق نحو ايجاد بنية القصيدة الجديدة. فالسياب يشير في مقدمة ديوانه الثاني (اساطير) ١٩٥٠، الى بعض تلك التجارب، ولكنه يفرقها عما وجده هو من اساليب موسيقية كالضربة التي تقابل التفعيلة في الشعر الانكليزي [١٤٧]. ونازك الملائكة تؤكد انها لم تطلع على قصيدة (الشعر الحر) التي كتبها ابو شادي ــ وهي انضج تجارب الشعراء الرومانسيين قبل الحرب الثانية ــ الا في سنة ١٩٦٣، لانها كانت في سن الطفولة حين صدرت مجلة أبولو في مطلع الثلاثينيات [١٤٨] بينما ذهب البياتي الى التأكيد بأن «اي واحد من شعراء هذه الفترة من العرب لم يستطع ان يلفت نظرنا» [١٤٩]

سواء أفاد هؤلاء الشعراء الجدد من محاولات باكثير وابي شادي وغيرهما أم لم يفيدوا، فانه من المؤكد ان تجاربهم في اقامة بناء القصيدة تبدو مختلفة اختلافا عميقا في النوع والدرجة عما سبقها من تجارب. انها تختلف بسبب ثقافة الشعراء واتساع أفقهم واطلاعهم الواسع المباشر على قصيدة الشاعر الغربي وتجاربه المتجددة منذ ابتدأت الرومانسية وما اعقبها من استحداثات التصويريين والتعبيريين والواقعيين وجماعات الرمز والاساطير أمثال أليوت وايديث سيتويل وبيتس وغيرهم.

بل نجدهم في المراحل الأولى يندفعون بشدة واعجاب وتذوق نحو هذا

---

(١٤٧) اساطير ــ بدر شاكر السياب . مطبعة الغري الحديثة ١٩٥٠ ص ٦ من المقدمة .

(١٤٨) محاضرات في شعر علي محمود طه . معهد الدراسات العربية القاهرة ١٩٦٥ ص ١٨٧

(١٤٩) تجربتي الشعرية ــ عبد الوهاب البياتي . بيروت ١٩٦٨ ص ١٣

الشعر، والرومانسي منه خاصة، الى الحد الذي يهدون فيه قصائدهم المبكرة الى اعلام الشعر الرومانسي والرمزي أو يترجمون قصائدهم في قالب شعري. فهذه نازك الملائكة تكتب في ديوانها الأول (عاشقة الليل) ١٩٤٧ قصيدة بعنــوان (الى الشاعــر كيتس) مشيرة الى تأثرهــا بقصيدتــه Ode to a Nighingale ١٥٠ ثم تترجــم قصيدتــين من الشعــر الانجليزي: الاولى قصيدة (البحر) للشاعر بايرون من قصيدته الطويلة Childe Harold Pilgrimage ١٥١، والثانية (مرثية في مقبــرة ريفيــة) للشاعــر تومــاس غرى في قصيدتــه An Elegy Written In ١٥٢

وهذا بدر شاكر السياب ينقل دراسته الجامعية في سنتها الثانية من قسم اللغة العربية الى قسم اللغة الانكليزية ليقرأ بالانكليزية مسرحيات شكسبير ودواوين كيتس وشلي وورد زورث وبايرون واليوت، وكثيرا ما طلب الى زملائه ممن يتقنون الفرنسية أن يترجموا له شعر لامارتين ودي موسيه وهيجو وفرلين وبودلير؟١٥٣ فاذا هو يهدي خمسا من قصائده المبكرة التي كتبها في حدود عام ١٩٤٤ الى «روح وورد زورث»١٥٤، كما اهدى مطولته (بين الروح والجسد) الى «روح الشاعر بودلير»١٥٥.

وكذلك يؤكد البياتي بصراحة «انني لأذكر كيف الهبت مشاعري في ذلك الوقت ــ منذ دخوله دار المعلمين العالية سنة ١٩٤٤ ــ كتابات أودن وأشعاره بغنائيتها الواقعية التي سبقت اليوت الينا. ولم يكن ادباء التعبير عن الأزمة من عرفناهم وحدهم، ولكننا عرفنا بيرون وشلي وكيتس وبودلير ورامبو وفكتور هوغو، هكذا عرفنا انواعا متعددة من الابداع الفني، وتخطينا مرحلة التأثر بماجدولين وغيرها من الأعمال الأدبية الرومانسية»١٥٦.

---

(١٥٠) ديوان نازك الملائكة ــ دار العودة ــ بيروت ١٩٧١ . المجلد الاول ص ٦٥٠ .

(١٥١) المصدر السابق ٦٧٠ .

(١٥٢) المصدر نفسه ص ٦٧٨ . كما ترجمت احدى سوناتات شكسبير بعنوان (الزمن والحب) . انظر ديوان أمها (انشودة المجد) ص ١٤ .

(١٥٣) بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق ــ محمود العبطة . بغداد ١٩٦٥ ص ١٠ . وانظر (بدر شاكر السياب ــ حياته وشعره) عيسى بلاطة . دار النهار بيروت ١٩٧١ ص ٣٨ .

(١٥٤) انظر ديوانه (قيثارة الريح) . الطبعة الثانية بغداد ١٩٧١ ص ٩ ــ ٣٤ .

(١٥٥) انظر جزءا منها في ديوانه (اقبال) دار الطليعة . بيروت ١٩٦٥ ص ٨٨ واجزاء كبيرة منها في ديوانه (قيثارة الريح) ص ٥٧ ــ ٧٩ .

(١٥٦) تجربتي الشعرية ــ عبد الوهاب البياتي ص ١٣ .

ومن هنا يمكننا أن ندرك هذه الآراء الجديدة والمفاهيم الفنية التي يطرحها هؤلاء الشعراء في نظرتهم لتقاليد القصيدة العربية وما يحاولون ادخاله عليها من تكنيكات جديدة. فنازك الملائكة تتحدث في ديوانها الثاني (شظايا ورماد) ١٩٤٩ عن (صدأ) طريقة الخليل الفراهيدي التي (مجتها الاقلام وتقيأتها) ثم تعلن ضيقها بالقافية الموحدة «ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت»[١٥٧]. لذا تقترح اسلوبا جديدا في القافية يعتمد تركيز البيت الشعري وايجازه بالوقوف عند انتهاء المعنى المطلوب دون النظر الى اكمال الوزن القياسي وما يرافقه من تكلف معاني أخرى يضطر اليها الشاعر لملء المكانات المتبقية»[١٥٨].

ونازك الملائكة في الحقيقة تعتمد في آرائها تلك قاعدة النقاد الأوربيين المعروفة «ان الشاعر يعتمد حقا على موسيقاه للتعبير الكامل عما سيقوله، الا أن أهمية الموسيقى تعتمد على معنى الكلمات التي يستخدمها»[١٥٩]. بل هي تردد انتقاد فينيلون FENELON طريقة النظم عند الفرنسيين وحملته على الخصوص ضد القافية وآثارها السيئة معيبا فيها «الالتزام الممل في اشعار المسرح الكلاسيكي»، و «الضرورة التي تفرضها على الشاعر من استعمال الحشو والكلمات التي لا فائدة منها لكي تحصل على نفس القافية، ثم الالتجاء الى ملء الفراغ وذلك بواسطة الاطناب الذي لا داعي له، والتعبيرات الزائدة عن الحاجة لكي يعطي الى بيت الشعر ما يستلزمه من طول»[١٦٠].

أما السياب فيتحدث صراحة عن هذه (الضربة) التي لاحظها في مطالعاته في الشعر الانكليزي «.. وهي تقابل التفعيلة عندنا، مع مراعاة ما في خصائص الشعرين من اختلاف. و (السطر) أو (البيت) الذي يتألف من ضربات مماثلة في النوع للضربات الأخرى في بقية الابيات، ولكنها تختلف عنها في العدد... وقد رأيت ان في الامكان ان نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الابيات وذلك باستعمال (الابحر) ذات التفاعيل الكاملة على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت الى آخر. وأول تجربة لي كانت من هذا القبيل كانت في قصيدة هل هان حبأ)»[١٦١].

---

(١٥٧) انظر مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) . مطبعة المعارف . بغداد ١٩٤٩ ص ٤ .
(١٥٨) المصدر السابق ٨ ـ ٩ .

(١٥٩)
(١٦٠) نظرية الانواع الادبية ـ فنسنت . ترجمة حسن عون . المجلد الأول ص ٧٥ ـ ٧٦ .
(١٦١) ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة بيروت ١٩٧١ ص ١٠١ .

ويمكننا القول ان القصيدة الجديدة تمثل قفزة نوعية كبيرة، تختلف عن التجارب السابقة التي استعرضناها، ليس باعتبارها (اندفاعة اجتماعية) تتعلق باتجاهات الفرد العربي المعاصر ونزوعه الى الواقع وحنينه الى الاستقلال ونفوره من النموذج وايثاره المضمون وتحكيمه في الشكل»[162] فحسب. وانما هي تجيء متناسبة تماما مع الجو التقليدي الشديد الذي خيم على ذوق الشعري في العراق احقاباً طويلة وطبع صورة الوزن الخليلي والقافية الموحدة بطابع البديهيات التي لا تقبل الجدل، بل استقر الأمر في وجدان القارىء العراقي، اخلاصا واكبارا شديدا.

وليس أدل على ذلك من القصائد الكثيرة التي نراها تحتل الدواوين الأولى لشعراء هذه الموجة، وهي في القالب التقليدي وزنا وقافية، أو في أحسن الأحوال على اسلوب القوافي المتنوعة كالذي نجده في ديوان نازك الأول (عاشقة الليل) وديوان السياب الأول (ازهار ذابلة) وديوان البياتي الأول (ملائكة وشياطين) وديوان بلند الحيدري الأول (خفقة الطين).

واذا كان شاعر المهجر والديوان وأبولو يقدم تجاربه ومحاولته في تجديد شكل القصيدة وقاموسها وصورها فيلقى التأييد والاعجاب والتقدير، فان الشاعر العراقي لم يكن ليستطيع شيئا من ذلك بسبب هذا الجو الكلاسي الذي يميل اليه ذوق القارىء العراقي عادة. حتى اننا لنجد والد الشاعرة نازك الملائكة ومشجعها الأول الاستاذ صادق الملائكة يجابه ابنته حين قرأت عليه تجربتها الأولى في قصيدتها (الكوليرا) بقوله «ما هذا الشعر الجنوني، انه هذيان، اين الوزن، أين القافية... هذا الوزن المبتكر لم يطربني وانا لا أفهمه... (هذه القصيدة) من يقرأها؟! انا والعراقيون الذين اعتادوا رصانة المتنبي وجزالة البحتري؟ انك لن تستطيعي الخروج على الذوق العربي، فانت واحدة، والأمة ملايين..»[163].

وعلى الرغم من أن هذه القفزة النوعية في تقاليد الشعر العربي هي خروج وتمرد على الموروث الشعري كله، فان الشعراء الجدد بسبب تأصيلهم للاساليب الادبية وتكنيك القصيدة العالي في الشعر العربي وبسبب تماسك شخصيتهم الفنية وشاعريتهم الاصيلة حاولوا بجهد واضح ان يقدموا

(١٦٢) قضايا الشعر المعاصر ــ نازك الملائكة . انظر الفصل الثاني « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » ص ٣٥ ــ ٤٨ .

(١٦٣) المصدر السابق ــ المقدمة ص ١٠ ــ ١١

قصيدتهم الجديدة من خلال عملية تأصيل ومزج وافادة من الموروث الشعري مع المحافظة على مقومات الجملة العربية واستنفار حسهم الدقيق بأحسن ما في الموروث الشعري، فاذا هم يؤكدون في بدايات حركتهم انهم «لا يثورون على القواعد الكلاسية بالمعنى الدارج للثورة ولكنهم طوروا العناصر التي اعتقدنا انها اصبحت فاسدة»[١٦٤].

ولعل لتسلط الذوق الكلاسي والنظرة التقديسية لتقاليد الشعر الموروثة اثرا في حرص الشاعر الجديد على التأكيد «بأن القديم قد اخذ ما هو بحاجة اليه، فهو لا يرفض القديم ولكنه يريد الجديد الذي يمثل احاسيسه ومشاعر عصره»[١٦٥]. بينما يؤكد آخر أن قصيدته الجديدة «ليست ثورة على القواعد الكلاسيكية وعلى القوافي والاوزان، ولم يتعد الأمر سوى تطوير وتشكيل اسلوب الأداء الشعري وبنية القصيدة بحيث تتلاءم مع التعبير والمضمون..»[١٦٦].

لقد وجد الشاعر الجديد في العراق بعد سنوات الحرب أنه ازاء مجموعة من التناقضات وحالات التوتر الشديد تكتنف عمله الفني في بناء القصيدة التقليدية وأسلوبها وقاموسها: توتر بين جدة المضامين وتعقد المشاكل وعنف التجارب والمشاعر التي خلص بهامن آثار الحرب العالمية التي داهمت المجتمع العراقي وتقاليده واعرافه وهو في حالة من الجمود والتأخر الشديدين، وبين الشكل التقليدي للقصيدة الشعرية في أوزانها وقوافيها ولغتها.

ثم توتر أعم في الفن، ما بين الموقف الكلاسي والرؤية الموروثة عن السلف وبين هذه الرؤية الجديدة التي أغنتها قصيدة الشعر الاوربى واساليبها الفنية المركبة الشديدة التنوع والاغتناء بسبب تعقد مشاكل العصر وتنوع تجارب الشعراء.

ثم هناك توتر ثالث يعم الجميع متمثلا في هذا البون الشاسع ما بين الماضي كله، عربيا وعراقيا، بأدبه وأجوائه وحضارته وفكره ومخلفاته وقيوده وبطئه وجموده، وبين هذا الحاضر الجديد الشديد الاضطراب، السريع الحركة والاحداث، المليء بالآلام المكتظ بالاحزان والمشاكل المعقدة واستحداثات

---

(١٦٤) خواطر في الشعر العراقي الحديث ــ بلند الحيدري . مجلة الأديب العراقي . العدد الأول لسنة ١٩٦٢

(١٦٥) المصدر السابق .

(١٦٦) المصدر السابق .

ـحضـارة والمدنية.

فلقد بدا التغير شديدا في مظاهر الحياة المادية التي يعيشها الشاعر ـجـديد، سواء في وسـائل عيشـه، أم في اتصـالـه بالعالم الخـارجى أم في التباين ـهـائل والقفزة السريعة المادية التي خلفتها الحرب واربكت بظروفها حياة ـعراقيين الهادئة الغافية فشدتهم الى عجلة العصر الحديث ومخترعاته وآليته.

ولقد كان، نتيجة ذلك كله، ما يشبه المستحيل ان يستمر الشاعر الجديد ـلزوم، في أن يتخذ من القصيدة التقليدية، أو في ترديد اصداء الموجة ـرومانسية بعد الحرب الأولى، أو تقليد قصيدة التجريب التي خفت حدتها وعافها الشعراء المشهورون، ميدانا لتجربته الجديدة واطارا لمشاعره المتفجرة ورؤيته الفنية المعقدة. فكان لا بد لكل هذه التراكمات والتواترات والتناقضات ـشديدة من أن تنتهي جميعا، وان تبدأ في حركة الشعر العربي وفي العراق خاصة مرحلة من الانسجام والتآلف ما بين شكل القصيدة ومضمونها. وكان ـحل في هذه القصيدة الجديدة التي ولدت في أعقاب الحرب الثانية والتي عرفت فيما بعد بقصيدة الشعر الحر.

المصادر والمراجع

أولا ـ الدواوين والنصوص

أ ـ الحديثة

الأخرس، عبد الغفار.
- «الطراز الأنفس في شعر الاخرس»، نشره أحمد عزت الفاروقي، استانبول، ١٣٠٤ هـ.
- «مجموعة عبد الغفار الاخرس»، نشرها عباس العزاوي، بغداد، ١٩٤٩

أبو شادي، أحمد زكي.
- «الشفق الباكي»، القاهرة، ١٩٢٦.
- «أطياف الربيع»، القاهرة، ١٩٣٠.

أبو شبكة، الياس.
- «افاعي الفردوس»، الطبعة الثانية، دار المكشوف، بيروت، ١٩٤٨.

أبو ماضي، ايليا.
- «الجداول»، النجف، ١٩٣٧.

البارودي، محمود سامي.
- «ديوان البارودي»، ضبطه وشرحه وصححه محمود الامام المنصوري، مطبعة الجريدة، القاهرة.
- «مختارات البارودي»، ٤ أجزاء، مطبعة الجريدة، ١٣٢٧ هـ ـ ١٣٢٩ هـ، القاهرة.

بحر العلوم، محمد صالح.
- «ديوان بحر العلوم»، جزءان، الجزء الأول، بغداد ١٩٦٨، الجزء الثاني، بغداد ١٩٦٩.

بدوي، مصطفى.
- «مختارات من الشعر العربي الحديث»، دار النهار، بيروت، ١٩٦٩.

البصير، محمد مهدي.
- «البركان» ملحق المجلد الثاني والعشرين لمجلة المعلم الجديد، مطبعة المعارف. بغداد، (دون تاريخ).

بودلير، شارك.
- «من أزهار الشر»، ترجمة داود اصلان، بغداد، ١٩٥ .
- «أزهار الشر»، ترجمة ابراهيم ناجي، القاهرة، ١٩٥٤.

البياتي، عبد الوهاب.
- «ملائكة وشياطين»، دار الكشاف، بيروت، ١٩٥ .
- «أباريق مهشمة»، بغداد ١٩٥٤.

التميمي، الشيخ صالح.
- «ديوان التميمي»، تحقيق محمد رضا سلمان وعلي الخاقاني، النجف، ١٩٤٨.

جبرا، جبرا ابراهيم، وآخرون
- محمد مهدي الجواهري، دراسات نقدية أعدها فريق من الكتاب العراقيين» بغداد ١٩٦٩.

جبران، جبران خليل.
- «حديقة النبي»، نقله الى العربية ثروت عكاشة، القاهرة، ١٩٦ .
- «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية»، قدم لها وأشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة، بيروت، ١٩٦٤.

جميل، حافظ.
- «نبض الوجدان»، مطبعة الرابطة، بغداد، ١٩٥٧.

الجومرد، محمد شيت.
- «ديوان الجومرد، وديوان حسن البزاز»، مصر، ١٩ ٥.

الجواهري، مهدي.
- «حلبة الأدب»، الطبعة الثانية، عني بطبعه وشرح الفاظه ضياء الدين سعيد، النجف، ١٩٦٥.
- «ديوان الجواهري»، «بين الشعور والعاطفة»، مطبعة النجاح، بغداد، ١٩٢٨.
- «ديوان الجواهري، جزءان في مجلد واحد، مطبعة الغري، النجف، ١٩٣٥.
- «ديوان الجواهري»، جزءان، المطبعة العصرية، بيروت، ١٩٦٧.
- «المجموعة الشعرية الكاملة»، دار الطليعة بيروت، المجلد الأول، ١٩٦٨. والمجلد الثاني، ١٩٦٩.
- «بريد العودة» بغداد، ١٩٦٩.
- «أيها الأرق»، بغداد، ١٩٧١.
- «ديوان الجواهري»، طبعة وزارة الاعلام العراقية، بغداد، ج ١، ٢، ١٩٧٣.

الحبوبي، محمد سعيد.
- «ديوان الحبوبي»، باعتناء عبد العزيز الجواهري، منشورات مكتبة العرفان، النجف ١٣٣١ هـ.

الحبوبي، محمود.
ـ «ديوان محمود الحبوبي»، الجزء الأول، النجف ١٩٤٨.

حجازي، احمد عبد المعطي.
ـ «مدينة بلا قلب»، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٧.
الحلي، السيد جعفر.
ـ «سحر بابل وسجع البلابل»، مطبعة العرفان، صيدا، ١٣٣١ هـ.

الحلي، السيد حيدر.
ـ «ديوان السيد حيدر الحلي»، عني بنشره علي الخاقاني، الجزء الأول، النجف ١٩٥. والجزء الثاني، بغداد ١٩٦٤.

الحلي، يعقوب الحاج جعفر.
ـ «ديوان الشيخ يعقوب الحاج جعفر الحلي»، عني بجمعه والتعليق عليه محمد علي اليعقوبي، النجف، ١٩٦٢.

الحيدري، بلند.
ـ «خفقة الطين»، بغداد ١٩٤٦.

الحيدري، طالب.
ـ «الوان شتى»، دار الكشاف، بيروت، ١٩٤٩.

الذويب، بسيم.
ـ «صدى السنين»، مطبعة النعمان، بغداد، ١٩٥٦.

الرصافي، معروف.
ـ «ديوان الرصافي»، الطبعة الأولى، المطبعة الأهلية، بيروت، ١٩١٠.
ـ «ديوان الرصافي»، جزءان، الطبعة السادسة، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٥٧.

الزهاوي، جميل صدقي.
ـ «ديوان جميل صدقي الزهاوي»، الجزء الأول، الكلم المنظوم ـ الرباعيات، عني بنشره وترتيبه محمد يوسف نجم.
دار مصر للطباعة القاهرة، ١٩٥٥.

ـ «رباعيات الزهاوي»، الطبعة الأولى، مطبعة القاموس العام، بيروت، ١٩٢٤.
ـ «ديوان الزهاوي» الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٢٤.
ـ «اللباب»، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٢٨.
ـ «الأوشال»، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٣٤.
ـ «الثمالة»، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٣٩.

السياب، بدر شاكر.
ـ «أزهار ذابلة»، مطبعة الكرنك، القاهرة، ١٩٤٧.

- «اساطير»، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ١٩٥٠.
- «انشودة المطر»، الطبعة الأولى، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠.
- «شناشيل ابنة الجلبي»، الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٥.
- «اقبال»، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٥.
- «ديوان بدر شاكر السياب»، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
- «قيثارة الريح»، الطبعة الثانية، بغداد، ١٩٧١.

شاؤول، انور.
- «همسات الزمن»، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٦.

الشبيبي، محمد رضا.
- «ديوان الشبيبي»، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٠.

الشرقي، علي.
- «عواطف وعواصف»، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٣.

شكري، عبد الرحمن.
- «ديوان عبد الرحمن شكري»، جمعه وحققه نقولا يوسف، الاسكندرية، ١٩٦٠.

شوقي، احمد.
- «الشوقيات»، الجزء الثاني، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٤.

طه، علي محمود.
- «ديوان علي محمود طه»، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

الطباطبائي، ابراهيم.
- «ديوان الطباطبائي»، مطبعة العرفان، صيدا، ١٣٣٢ هـ.

عبد الصبور، صلاح.
- «الناس في بلادي»، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٧.

عبد اللطيف، نعمان ثابت.
- «شقائق النعمان»، مطبعة بغداد، بغداد، ١٩٢٨.

العقاد، عباس محمود.
- «وحي الاربعين، قصائد ومقطوعات»، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٣٣.
- «هدية الكروان»، مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩٣٣.

العمري، عبد الباقي.
- «الترياق الفاروقي»، الطبعة الثانية، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٦٤.

القط، عبد القادر.
- «ذكريات شباب»، مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥٨.

الكاظمي، عبد المحسن.
- «ديوان الكاظمي، شاعر العرب»، المجموعة الأولى، مطبعة ابن زيدون. دمشق ١٩٤٠.
- «ديوان الكاظمي، شاعر العرب»، المجموعة الثانية، مطبعة دار احياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٤٨.

الكواز. صالح.
- «ديوان الشيخ صالح الكواز» عني بجمعه وشرحه محمد علي اليعقوبي، النجف. ١٣٨٤ هـ.

المازني، ابراهيم
- «ديوان المازني»، جزءان، المجلس الأعلى للفنون والآداب، القاهرة، (دون تاريخ).

مطران، خليل
- «ديوان الخليل»، جزءان، مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩٤٩.

الملائكة، أم نزار.
- «أنشودة المجد»، بغداد، ١٩٦٥.

الملائكة، نازك.
- «عاشقة الليل»، بغداد، ١٩٤٧.
- «شظايا ورماد»، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٤٩.
- «ديوان نازك الملائكة»، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.

الناصري، عبد القادر رشيد
- «ديوان عبد القادر رشيد الناصري»، جمعه وطبعه كامل خميس، بغداد ١٩٦٥.
- «ديوان الناصري»، الجزء الثاني، جمعه وعلق عليه هلال ناجي وعبد الله الجبوري، بغداد، ١٩٦٦.

النجفي، احمد الصافي.
- «التيار»، دمشق، ١٩٤٦.
- «الحان اللهيب»، مطبعة دار اليقظة العربية، دمشق، ١٩٤٧.
- «حصاد السجن»، دار الكشاف، بيروت، ١٩٥١.
- «اللفحات»، دار ريحاني، بيروت، ١٩٥٥.
- «هواجس»، لبنان، صيدا، (دون تاريخ).

الوائلي ابراهيم
- «المجموعة الشعرية»، مخطوطة مكتبته الخاصة، بغداد.

ب – القديمة

ابن أبي ربيعة، عمر
– «شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة»، تحقيق محي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٦٥.

ابن الرومي.
– «ديوان ابن الرومي»، اختيار وتصنيف كامل كيلاني، ثلاثة أجزاء، القاهرة، ١٩٢٤.

ابن زيدون.
– «ديوان ابن زيدون»، شرح وضبط وتصنيف كامل كيلاني وعبد الرحمن خليف، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٣٢.

أبو تمام.
– «ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي»، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر.
– «ديوان ابي تمام الطائي»، تعليق وشرح شاهين عطية، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٨٨٩.

أبو فراس الحمداني.
– «ديوان ابي فراس الحمداني»، تحقيق سامي الدهان، بيروت، ١٩٤٤.

أبو نواس.
– «ديوان ابي نواس»، المطبعة الحميدية، القاهرة، ١٣٣٢ هـ.

الأخطل.
– «ديوان الأخطل»، تحقيق الأب انطون صالحاني اليسوعي، بيروت، ١٨٩١ هـ.

الأصفهاني، أبو بكر.
– «النصف الأول من كتاب الزهرة»، نشره نيكل ابو هيمي، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٣٢.

البحتري، أبو عبادة.
– «ديوان البحتري»، جزءان، مطبعة هندية بالموسكي، القاهرة، ١٩١١.
– «ديوان البحتري»، دار صادر، بيروت، ١٩٦٢.

بشار بن برد.
– «ديوان بشار»، تحقيق الطاهر بن عاشور، القاهرة، ١٩٥٠.
– «ديوان شعر بشار»، جمع وتحقيق السيد بدر الدين العلوي، بيروت، ١٩٦٣.

الخنساء.
- «شرح أنيس الجليس في ديوان الخنساء»، تحقيق الأب لويس شيخو اليسوعي، بيروت، ١٨٦٩.

الخيام، عمر.
- «رباعيات الخيام» تعريب وديع البستاني، الطبعة الرابعة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٩.

الرضي، الشريف.
- «ديوان الشريف الرضي»، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٣٠٧ هـ.

الرقيات، عبد الله بن قيس.
- «ديوان عبد الله بن قيس الرقيات» تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٥٨.

الشيرازي، حافظ.
- «أغاني شيراز، أو غزليات الشيرازي»، ترجمة ابراهيم الشواربي، الجزء الثاني، القاهرة، ١٩٤٥.

الشيرازي، سعدي.
- «كلستان، روضة الورد»، ترجمة محمد الفراتي، دمشق، ١٩٦١.

الفرزدق، همام بن غالب.
- «شرح ديوان الفرزدق»، عني بجمعه وطبعه والتعليق عليه عبد الله اسماعيل الصاوي، القاهرة، ١٩٣٦.

القرشي، أبو زيد.
- «جمهرة اشعار العرب»، الطبعة الأولى، مطبعة بولاق، ١٣٠٨ هـ.

قيس بن الخطيم
- «ديوان قيس بن الخطيم»، تحقيق ابراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، بغداد، ١٩٦٢.

المتنبي، أبو الطيب.
- «ديوان المتنبي، بشرح العكبري»، أربعة أجزاء، السقا وآخرون، القاهرة، ١٩٥٦.
- «العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب»، للشيخ ناصيف اليازجي، بيروت، ١٨٨٢.

المجنون.
- «ديوان مجنون ليلى»، جمع وتحقيق عبد الستار فراج، الطبعة الأولى، مصر للطباعة.

المعري، أبو العلاء.
- «شروح سقط الزند»، السفر الثاني، القسم الأول، القاهرة، ١٩٤٥. القسم الثالث، ١٩٤٧.

الموسوي، ابن معتوق.
- «ديوان ابن معتوق»، ضبطه ووقف على طبعه، سعيد الشرتوني، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٨٨٥.



ثانيا: الكتب بالعربية ★

ابن هشام الانصاري.
- «السيرة النبوية»، تحقيق مصطفى السقا وجماعته، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٥.

أبو شادي، أحمد زكي.
- «قضايا الشعر المعاصر»، الطبعة الأولى، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٥٩.

أبروكرومبي، لاسيل.
- «قواعد النقد الأدبي»، ترجمة محمد عوض محمد، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٤.

أحمد، عبد الأله.
- «القصة العراقية، نشأتها وتطورها»، بغداد، ١٩٧٠.

-★ اوردنا هنا المراجع التي استخدمناها بشكل مباشر، وهناك مصادر ومراجع عامة اخذنا منها بشكل غير مباشر لم نجد ضرورة للاشارة اليها لعدم ارتباطها بموضوع الرسالة ارتباطاً وثيقاً.

الاهواني، عبد العزيز.
- «ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار، القاهرة ١٩٦٢.

أدهم، اسماعيل.
- «الزهاوي الشاعر»، الاسكندرية، ١٩٣٧.

أرنولد، توماس.
- «الخلافة»، الجزء الثاني، ترجمة جميل معله، بغداد، ١٩٦٠.

■ أوردنا هنا المراجع التي استخدمناها بشكل مباشر ، وهناك مصادر ومراجع عامة اخذنا منها بشكل غير مباشر لم نجد ضرورة للاشارة إليها لعدم ارتباطها بموضوع الرسالة ارتباطا وثيقا .

ـسماعيل، عز الدين.
ـ «التفسير النفسي للأدب»، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣.

لاصفهاني، أبو الفرج.
ـ الاغاني» ط. دار الكتب المصرية، ج ٣، الطبعة الأولى، ١٩٢٩.

فلاطون.
ـ أيون، أو عن الالياذة»، ترجمة وتقديم محمد صقر خفاجي وسهير القلماوي، ـقاهرة، ١٩٥٦.

لألوسي، ابو الثناء.
ـ غرائب الاغتراب ونزهة الألباب»، مطبعة الشابندر، بغداد، ١٣١١ هـ.

أمين، عبد القادر حسن.
ـ «القصص في الأدب العراقي الحديث»، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٥٦.

أمين، قاسم.
ـ «تحرير المرأة»، دار المعارف، بمصر، ١٩٧٠.

أنيس، ابراهيم.
ـ «موسيقى الشعر العربي»، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٥٢.

ايرلند، فيليب ويلارد.
ـ «العراق، دراسة في تطوره السياسي»، ترجمة جعفر خياط، دار الكشاف، بيروت، ١٩٤٩.

بحري، يونس.
ـ «أسرار، مايس، أو الحرب العراقية الانكليزية»، بغداد، ١٩٦٨.

بدوي، مصطفى.
ـ «كولردج»، سلسلة نوابغ الفكر الغربي (١٥)، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨.
ـ «دراسات في الشعر والمسرح»، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٠.

البصري، عبد الجبار داود.
ـ «القمح والعوسج»، بغداد، ١٩٦٧.
بصري، مير.
ـ «اعلام اليقظة الفكرية في العراق»، الجزء الأول، بغداد، ١٩٧١.

البصير، مهدي.
ـ «نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر»، بغداد ١٩٤٦.

بطي، رفائيل.
ـ «سحر الشعر»، الجزء الأول، المطبعة الرحمانية بمصر، ١٩٢٢.

- «الأدب العصري في العراق العربي»، جزءان، القاهرة، ١٩٢٣.

بطي، فائق.
- «الصحافة العراقية، ميلادها، تطورها، بغداد، ١٩٦١.
- «صحافة الأحزاب وتاريخ الحركة الوطنية»، بغداد، ١٩٦٣.

بلاطة، عيسى.
- «الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث»، بيروت ١٩٦٠.
- «بدر شاكر السياب، حياته وشعره»، دار النهار، بيروت، ١٩٧١.

البياتي، عبد الوهاب.
- «تجربتي الشعرية»، بيروت، ١٩٦٨.

تليمه، عبد المنعم.
- «مقدمة في نظرية الأدب»، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٣.

قيت، ألن.
- «دراسات في النقد»، ترجمة عبد الرحمن ياغي، بيروت، ١٩٦١.

تيسي، ميخائيل يوسف.
- «ماهية النفس ورابطتها بالجسد»، مطبعة دنكور الفلاح، بغداد،، ١٩٢٢.

تونج، ماوتسي.
- «احاديث في ندوة الأدب والفن»، دار النشر باللغات الأجنبية، بكين، ١٩٦٨.

التونسي، محمد خليفة.
- «فصول من النقد عند العقاد»، دار الهناء، مصر.

الجاحظ، أبو عثمان.
- «الحيوان»، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، الحرء الأول، القاهرة، ١٩٣٨.

الجادرجي، كامل.
- «من أوراق كامل الجادرجي»، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧١.

الجبوري، عبد الله.
- «نقد وتعريف»، بغداد، ١٩٦٢.

الجرجاني، علي بن عبد العزيز.
- «الوساطة بين المتنبي وخصومه»، تحقيق وشرح محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، الطبعة الثالثة.

الجندي، أنور.
- «اضواء على الأدب العربي المعاصر»، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٩.

جودت، صالح.
- «بلابل من الشرق»، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢.

الحسني، عبد الرزاق.
- «تاريخ العراق السياسي الحديث»، الجزء الثالث، لبنان، ١٩٥٧.

الحصري، ساطع.
- «البلاد العربية والدولة العثمانية»، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٦٠.

حديد، محمد.
- «كيف يجب أن تعدل امتيازات النفط»، بغداد، ١٩٤٩.

الخاقاني، علي.
- «شعراء الغري»، الجزء الأول، والجزء السابع، النجف، ١٩٥٤.

خدوري، مجيد.
- «نظام الحكم في العراق»، ترجمة فيصل نجم الدين الاطرقجي، بغداد. ١٩٤٦.

الخليلي، جعفر.
- «العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية»، النجف، ١٩٧٠.

الخياط، جلال.
- «الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور»، بيروت، ١٩٧٠.

الدجيلي، عبد الكريم.
- «محاضرات عن الشعر العراقي الحديث»، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٩.

- «البند في الأدب العربي، تاريخه ونصوصه»، بغداد، ١٩٥٨.

درو، اليزابيث.
- «الشعر كيف نفهمه ونتذوقه»، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، بيروت، ١٩٦١.

الدسوقي، عبد العزيز.
- «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث»، القاهرة، ١٩٦٠.

الدسوقي، عمر.
- «في الأدب الحديث»، جزءان، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٦٤.

الدمنهوري، السيد محمد.
- «المختصر الشافي على متن الكافي»، الطبعة الثانية، المطبعة الأزهرية المصرية، ١٣٣٣هـ.

الربيعي، محمود.
ـ «في نقد الشعر»، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٣.

رتشاردز، أ.أ.
ـ «مبادىء النقد الأدبي» ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٣.

الرشودي، عبد الحميد.
ـ «ذكرى الرصافي»، بغداد، ١٩٥٠.

الرصافي، معروف.
ـ «دروس في تاريخ آداب اللغة العربية»، بغداد، ١٩٦٠.

ريد، هربرت.
ـ «تعريف الفن»، ترجمة ابراهيم امام، ومصطفى الارناؤوطي، مطبعة مصر، ١٩٦٢.

زكي، أحمد كمال.
ـ «النقد الادبى الحديث، أصوله ومناهجه»، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧٣.

زكي، صالح.

ـ «مقدمة في دراسة العراق المعاصر» مطبعة الرابطة، بغداد، ١٩٥٣.

الزهاوي، جميل صدقي.
ـ «الفجر الصادق في الرد على منكري التوسل والكرامات والخوارق»، مطبعة مصر، ١٣٢٣ هـ.

سارتر، جون بول.
ـ «ما الأدب؟»، ترجمة محمد غنيمي هلال، الانجلو المصرية، ١٩٦١.

السامرائي، ابراهيم.
ـ «لغة الشعر بين جيلين»، دار الثقافة، بيروت.

سبندر، ستيفن.
ـ «الشاعر والحياة» ترجمة مصطفى بدوي، سلسلة الألف كتاب القاهرة،

الشبيبي، محمد رضا.
ـ «أدب المغاربة والاندلسيين، في أصوله المصرية ونصوصه العربية». القاهرة، ١٩٦٠.

الشرقي، علي.
ـ «الأحلام»، بغداد، ١٩٦٣.

الشيخ داود، صبيحة.
ـ «أول الطريق»، بغداد، ١٩٥٨.

الصالحي، خضر عباس.
ـ «شاعرية الصافي»، بغداد، ١٩٧٠.

صبري، محمد.
ـ «شعراء العصر»، الجزء الثاني، مطبعة هندية بالموسكي، ١٩٦٢.

صفوة، نجدة فتحي.
ـ «العراق في مذكرات الدبلوماسيين الأجانب»، بيروت، ١٩٦٩.

الظاهر، عبد الرزاق.
ـ «الاقطاع والديوان في العراق»، مطبعة السعادة، القاهرة. ١٩٤٦.

الطالب، عمر.
ـ «الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث»، النجف، ١٩٧١.

الطاهر، علي جواد.
ـ «في القصص العراقي المعاصر» المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧.

طبانة، بدوي.
ـ «معروف الرصافي، حياته وشعره وبيئته»، القاهرة، ١٩٥٧.

عباس، احسان.
ـ «فن الشعر»، دار بيروت للطباعة، ١٩٥٥.

العباسي، خضر.
ـ «تحرير المرأة العراقية، بين شاعرين»، دار المستنصرية، بغداد،.

العبطة، محمود.

ـ «محمود احمد السيد»، مطبعة الأمة، بغداد، ١٩٦١.

عبد الصبور، صلاح.
ـ «حياتي في الشعر»، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩.

عبود. مارون.
ـ «مجددون ومجترون»، مطبعة الكشاف، بيروت، ١٩٤٨.

العزاوي، عباس.
ـ «تاريخ العراق بين احتلالين، الجزء الثامن، بغداد، ١٩٥٦.

عز الدين، يوسف.
ـ «الشعر العراقي في القرن التاسع عشر»، بغداد ١٩٥٨.
ـ «الشعر العراقي الحديث» بغداد، ١٩٦٠.

العقاد، عباس محمود
ـ «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»، القاهرة ١٩٣٧.
ـ «ساعات بين الكتب»، الجزء الاول، القاهرة، ١٩٥٠.
ـ «رجال عرفتهم»، كتاب الهلال، القاهرة، ١٩٦٣.

العقاد، عباس محمود والمازني
ـ «الديوان، في الأدب والنقد»، الطبعة الثالثة، القاهرة.

علي، مصطفى.
ـ «ادب الرصافي، نقد ودراسة»، القاهرة، ١٩٤٧.

ـ «الرصافي، صلتي به، وصيته، مؤلفاته»، القاهرة، ١٩٤٨.

العمري، خيري.
ـ «حكايات سياسية من تاريخ العراق الحديث»، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٩.

عوض، لويس.
ـ «الاشتراكية أو الأدب الاشتراكي»، بيروت، ١٩٦٤.

عياد، شكري.
ـ «الأدب في عالم متغير»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

غلاب، عبد الكريم.
ـ «ادباء الرومانتيكية الفرنسية»، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٥٨.

غريب، روز.
ـ «النقد الجمالي واثره في النقد العربي»، بيروت، ١٩٥٢.

فائق، سليمان.
ـ «تاريخ المماليك في العراق»، ترجمة نجيب الارمنازي، بغداد ١٩٦١.
ـ «تاريخ المنتفق»، ترجمة خلوصي الناصري، بغداد، ١٩٦١.

فنسنت. أ.
ـ «نظرية الانواع الادبية»، ترجمة حسن عون، الاسكندرية، ١٩٥٤.

فيضي، سليمان.
ـ «في غمرة النضال»، بغداد، ١٩٥٢.
فهمي، ماهر حسن وكمال فريد.
ـ «الكلاسيكية، في الآداب والفنون العربية والفرنسية» الانجلو المصرية.

القاضي، مصطفى عبد الجبار.
ـ «مختارات في السفور والحجاب»، بغداد، ١٩٢٤
القلماوي، سهير.
ـ «المحاكاة»، الطبعة الثانية، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٣.

القيرواني، ابن رشيق.
- «العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٥٥.

كبة، غازي عبد الحميد.
- «شعراء العراق المعاصرون»، الجزء الأول، بغداد، ١٩٥٧.

كوتلوف، ل.ن.
- «ثورة العشرين»، ترجمة عبد الواحد كرم، بغداد، ١٩٧١.

كوربا، يعقوب يوسف.
- «حكايات عن الصحافة في العراق»، بغداد، ١٩٦٩.

كولردج، صاموئيل تيللور.
- «النظرية الرومانتيكية في الشعر؛ سيرة أدبية لكولردج»، ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.

الكيالي، سامي.
- «الأدب العربي المعاصر في سوريا»، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر ١٩٦٨.

لونكرك، ستيفن.
- «اربعة قرون من تاريخ العراق الحديث»، ترجمة جعفر خياط، بغداد، ١٩٤١.

لؤلؤة، عبد الواحد.

- «البحث عن معنى»، بغداد، ١٩٧٣.

ماثيسن، ف.أ.
- «ت.أس. اليوت، الشاعر الناقد»، ترجمة احسان عباس، بيروت، ١٩٦٥.

ماركوز، هربرت.
- «الانسان ذو البعد الواحد»، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩.

المازني، ابراهيم.
- «حصاد الهشيم»، القاهرة، ١٩٦١.

المبرد، أبو العباس.
- «الكامل» تحقيق H. WRIGHT ، لايبزك، ١٩٦٤.

مني، فائق.
- «اليوت» سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦.

المجذوب، عبد الله الطيب.
- «المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها»، القاهرة، ١٩٥٥.

محمد، زاهد
ـ «دراسات عن الملا عبود الكرخي»، بغداد، ١٩٧٢.
المرزباني، ابو عبد الله.
ـ «الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء»، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣ هـ.

مروة، حسين.
ـ «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي»، بيروت، ١٩٦٥.

مطلوب، أحمد.
ـ «النقد الأدبي الحديث في العراق»، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٨.

المقدسي، أنيس.
ـ «العوامل الفعالة في الأدب العربي الحديث، القاهرة، ١٩٣٩.

الملائكة، نازك.
ـ «قضايا الشعر المعاصر»، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢.
ـ «محاضرات في شعر علي محمود طه»، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٥.

ملجان، جون، و.د.م. دافين.
ـ «مقدمة في الأدب الانكليزي»، ترجمة فاضل عبود، النجف، ١٩٧٠.

مندور، محمد.
ـ «خليل مطران»، مطبعة نهضة مصر، القاهرة. (دون تاريخ).

موريه، س.
ـ «حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث»، ترجمه وقدم له وعلق عليه سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩.

موسى، سلامة.
ـ «انتصارات انسان»، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٦٠.

ناجي، هلال.
ـ «صفحات من حياة الرصافي وأدبه»، مكتبة العرب، القاهرة، ١٩٦٢.

نعيمة، ميخائيل.
ـ «الغربال»، الطبعة السادسة، بيروت، ١٩٦٠.

الواعظ، رؤوف.
ـ «معروف الرصافي، حياته وأدبه السياسي»، القاهرة، ١٩٦١.

الوائلي، ابراهيم.
ـ «الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر»، بغداد، ١٩٦١.

[.] ـي. طه.
- صورة المرأة في الرواية المعاصرة»، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، ١٩٧٣.
[.]ـوني. خضر.
- [.]راء في الشعر والقصة»، الجزء الأول، بغداد، ١٩٥٦.

ويليك. رينيه، واوستن وارين.
- نظرية الأدب»، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق، ١٩٧٢.

ويليه، فرناند.
- الاسس التاريخية لمشكلات الشرق الأوسط»، ترجمة نجدة هاجر، وطارق شهاب، بيروت، ١٩٦٠.

اليعقوبي، محمد علي.
- البابليات»، الجزء الثاني، مطبعة الزهراء، النجف، ١٩٥١.

هوراس.
- «فن الشعر»، ترجمة لويس عوض، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧٠.

هلال، محمد غنيمي
- «الرومانتيكية، نشأتها، فلسفتها، قضاياها»، دار نهضة مصر.

هنداوي، محمد موسى.
- «سعدي الشيرازي شاعر الانسانية»، القاهرة، ١٩٥١.



ثالثا ـ الدوريات والصحف

ابراهيم، زكريا

- «العالم الجديد»، مجلة الرسالة، القاهرة، العدد ٦٤١، اكتوبر، ١٩٤٥.
- «الذات»، مجلة الرسالة، العدد ٦٦٨، ابريل، ١٩٤٦.

أبو ريشة عمر.

- «محاضرة عن الشعر»، مجلة الرسالة، العدد ٧١٠، فبراير ١٩٤٧. احسان، اكمل الدين
- «الشاعر والموت»، مجلة الشعر، الثقافة والارشاد القومي، القاهرة، العدد الثامن، السنة الأولى.

احمد، محمود.

- «نحن والمدنية الحديثة»، مجلة الحديث، بغداد، المجلد الأول، العدد الثاني، كانون أول، ١٩٢٧.
- «بعض ما في كتاب اليوم والغد»، جريدة الزمان، بغداد، العدد ٦، في آب، ١٩٢٧.
- «الاغاني الشعبية»، مجلة الحديث، العدد الثالث، كانون أول، ١٩٢٧.
- «دعوة ثانية الى دراسة الأدب الشعبي والاغاني الشعبية»، مجلة الحديث، العدد الخامس، مارت ١٩٢٨.
- «أدبنا العصري»، جريدة العاصمة، بغداد، العدد ١٨٩، حزيران ١٩٢٣.

أدهم اسماعيل.

- «عبد الحق حامد» مجلة الحديث، حلب، العدد العاشر، تشرين أول، ١٩٣٨.

اطالاي، رفيق.

- «شاعر تركيا الكبير عبد الحق حامد»، مجلة الرسالة، العدد ١٩٩، ابريل، ١٩٣٧.

أ.ع. «الشعر الجديد»، مجلة الرسالة، العدد ٥٦٤، لسنة ١٩٤٤.

- «الشعر الجديد» مجلة الرسالة، العدد ٥٦٤، لسنة ١٩٤٤.

اليوت، ت. اس.

- «وظيفة الشعر ووظيفة النقد» ترجمة عبد الوهاب الوكيل، مجلة كلية الآداب، بغداد، العدد الرابع، آب، ١٩٦١.

الأمين، عبد الوهاب.

- «الأدب في العراق»، مجلة الرسالة، العدد ٢٤٠، لسنة ١٩٣٨.

أولمن، ستيفن.

لم نثبت هنا، إلا المقالات والمحاضرات ذات العناوين المنشورة بأسماء أصحابها، واشرنا إلى البقية التي لم تحمل عنوانا في اماكنها من البحث

- «الاسلوب والشخصية»، ترجمة جابر عصفور، مجلة المجلة، القاهرة، العدد ١٧٦، أغسطس.

البارح، عبد الرزاق.
- «الثالوث الأدبي»، مجلة الرابطة، بغداد، العدد ١١، أيلول ١٩٤٤.

البصير، محمد مهدي.
- «الشعر العراقي الحديث»، مجلة دار المعلمين العالية، بغداد، عدد حزيران، لسنة ١٩٥١.

بطي، رفائيل.
- «الحركة الفكرية في البلدان العربية واهمال اللغة الفصحى» مجلة الحرية، بغداد، العدد العاشر، نيسان ١٩٢٥.
- «الحركة الفكرية في البلدان العربية ما وراء البحار»، مجلة الحرية، العدد ٦ ـ ٧، كانون أول ١٩٢٦.
- «منهاجنا في الحياة الجديدة»، مجلة الحرية، بغداد، العدد العاشر، نيسان، ١٩٢٦.
- «حرية الصحافة في العراق»، مجلة الرابطة، بغداد، العدد ٢٣ ـ ٢٤، نيسان ١٩٤٥.

بيل، كروترود.
- «مذكرات المسز بيل»، جريدة البلاد، العدد ٤٨، كانون الثاني، ١٩٣٠.

الجابري، محمد صالح.
- «نحن والشعر الحر» مجلة الفكر، تونس، العدد السادس، مارس، ١٩٦٧.

الجبوري، رؤوف.

- «التجديد في الأدب»، مجلة الحكمة، بغداد، العدد الثاني، تشرين الثاني، ١٩٣٦.

الجواهري، مهدي.
- «المفردة حياة حافلة وليست حروفاً»، مجلة الأديب العراقي، العدد الأول لسنة ١٩٦١.
- «ذكريات عن الزهاوي»، مجلة الاديب العراقي، العدد الثالث، لسنة ١٩٦١.
- «الجواهري الكبير يكشف وثائقه كاملة»، مجلة الكلمة، بغداد، العدد الثاني، آذار، ١٩٧٢.

حسن، محمد عبد الغني
- «رباعيات الخيام»، مجلة الرسالة، العدد ٥٢٨، أغسطس ١٩٤٣.

حسين، طه.
- «الصورة الجديدة للأدب»، مجلة الرسالة، العدد ٧٥٢، ديسمبر ١٩٤٧.

الحيدري، بلند.
- «خواطر في الشعر العراقي الحديث»، مجلة الاديب العراقي، العدد الأول، السنة الثانية، كانون ثان ـ شباط، ١٩٦٢.

خشبة، دريني.
- «الشعر المرسل وشعراؤنا الذين حاولوه»، مجلة الرسالة، العدد ٥٤٠، نوفمبر ١٩٤٢.
- «الشعر المرسل والشعر الحر»، مجلة الرسالة، العددان ٥٣٨، ٥٣٩، اكتوبر ونوفمبر، ١٩٤٣.
- «على هامش الخصومات الأدبية»، مجلة الرسالة، العدد ٥٢٨، أغسطس ١٩٤٣.
- «حول أدب الشباب»، مجلة الرسالة، الاعداد ٥٥٣ _ ٥٧٠ لسنة ١٩٤٤.
- «أغنية الرياح الأربع»، مجلة الرسالة، العددان، ٥٤٨، ٥٤٩، يناير، ١٩٤٥.
- «علي محمود طه شاعر الفن والجمال»، الرسالة، الأعداد (٥٥١ _ ٥٥٤، فبراير ١٩٤٥).

خشبة، غطاس عبد الله.
- «المصطلحات الحديثة في الموسيقى العربية»، المجلة الموسيقية، القاهرة، العدد الثالث، مارس ١٩٧٣.

الرصافي، معروف
- «الشعر العصري»، مجلة الحرية، ج ١ _ ٢، تموز ١٩٢٥.
- «دفع المراق في كلام أهل العراق»، مجلة لغة العرب، ج٢، عدد آب، ١٩٢٦.

روزنامجي، محمد.
- «نظرات في شعر الشابي»، جريدة الهاتف، النجف، العدد ٣٩٤ لسنة ١٩٤٥.

الزبيدي، صبري.
- «علي الشرقي»، جريدة الهاتف، العدد ٣٨٧، آب، ١٩٤٥.

الزهاوي، جميل صدقي.
- «لغة الكتابة ووجوب اتحادها باللغة المحكية»، جريدة المؤيد، القاهرة، العدد ٦١٦١٤٠، أغسطس ١٩١٠.
- «حول الشعر والنثر»، جريدة السياسة الأسبوعية، في ٣ ديسمبر، والعدد ٧٠١، سبتمبر ١٩٢٧.
- «رسائل الزهاوي الى محمد عيش»، مجلة الكاتب المصري، المجلد الرابع، العدد ١٥، ديسمبر ١٩٤٦.
- «ترجمة الزهاوي بقلمه»، مجلة الكتاب، بغداد، العدد الأول، نيسان، ١٩٦٢.

السامرائي، محي الدين
ـ «شلي»، مجلة الرسالة، العدد ٥٤٩، يناير ١٩٤٤.

ستيد مس.ك.
ـ الوظيفة الاجتماعية للشعر، ترجمة سلمى محمد عبد الله، مجلة الأقلام، بغداد، العدد الحادي عشر، آذار، ١٩٧٣.

الشرقي، علي
ـ آداب الكتاب، مجلة العرفان، صيدا، المجلد٣الخامس، الجزء الثاني، ديسمبر، ١٩١٣.
ـ«آراء علي الشرقي»، مجلة الحرية، بغداد، العدد ١ ـ ٢٢ تموز ١٩٢٥.
ـ «علي الشرقي يتحدث عن الشعر»، جريدة البرهان، بغداد، العدد الثامن، تشرين الثاني، ١٩٢٧.
ـ «النوادي العراقية»، جريدة النهضة العراقية، بغداد، الأعداد ١٩ ـ ٥٧، لسنتي ١٩٢٧، ١٩٢٨.

شوقي، عبد الغني.
ـ «بأية حضارة نتثقف؟»، مجلة الحديث، المجلد الاول، العدد الرابع، شباط، ١٩٢٨.

صالح، مدني.
ـ «الأدب المتكامل والشعر عند العرب»، مجلة الآداب، بيروت، العدد الأول لسنة ١٩٦٨.

صدقي، عوني بكر.
ـ «الاشتراكية والمستقبل»، جريدة دجلة، العدد ٥٠، اغسطس ١٩٢١.

طليمات، زكي.
ـ «مسرحية مفرق الطرق» لبشر فارس، مجلة الرسالة، العدد ٢٤٩. لسنة ١٩٣٨.

عبد الصبور، صلاح
ـ «توحد الشاعر» مجلة الكاتب، القاهرة، العدد الثالث، يونيو ١٩٦١.

ع.ف.
ـ «الاغاني الشعبية»، مجلة الحديث، بغداد، العدد الثالث، كانون أول، ١٩٢٧.

العقاد، عباس محمود
ـ «في الشعر العربي»، مجلة الرسالة، العددان ٥٤٠، ٥٤١، نوفمبر ١٩٤٣.
ـ «السلفية والمستقبلية»، الرسالة، العدد ٦٢٧، يوليو ١٩٤٥.
ـ «مصادفات في الطريق»، الرسالة، العدد ٦٧٥، يونيو ١٩٤٦.
ـ «الحركة الأدبية»، مجلة الكتاب، القاهرة، المجلد العاشر، الجزء الأول، يناير ١٩٥١.

علوان، علي عباس.
- «خصومات الزهاوي وعلاقته بأدباء عصره»، مجلة الأقلام، بغداد، الجزء الرابع، كانون أول، والجزء الخامس، شباط ١٩٧٠.

العمري، خيري.
- «جزبوز، رائد الأدب الشعبي في العراق»، مجلة الكتاب، بغداد، العدد الأول، السنة السادسة، نوفمبر ١٩٧١.

عوض، لويس.
- «تشيكوف على المسرح المصري»، جريدة الأهرام، الملحق الاسبوعي، العدد ٢٨٠١٠٥، في ٢٢/١١/١٩٦٣.
- «المساء الأخير»، جريدة الاهرام، الملحق الاسبوعي، العدد ٢٨٠٨٤، في ١/١١/١٩٦٣.
- «في المراثي»، جريدة الأهرام، الملحق الاسبوعي، العدد الصادر في ٩/٦/١٩٧٢.

عيسى، زروق.
- «الصحافة في العراق»، مجلة الحرية، بغداد، العدد ٨ - ٩، شباط ١٩٢٤.

فيليكس فارس.
- «افاعي الفردوس»، مجلة الرسالة، العدد ٢٨١، لسنة ١٩٣٨.

فريزر، ج.س.
- «ازراباوند»، عرض وتقديم ماهر شفيق فريد، مجلة الشعر، الثقافية والارشاد القومي، القاهرة، العدد الثامن، السنة الأولى.

فيصل، محمد روحي.
- «المدرسة الرومنطيقية»، مجلة الكتاب، القاهرة، الجزء الحادي عشر، سبتمبر ١٩٤٦.

القلماوي، سهير.
- «حول التجديد في الشعر المعاصر»، مجلة الآداب، بيروت، كانون ثاني ١٩٦٣.

- «الشعر بين الفنون»، مجلة الثقافة، القاهرة، يناير ١٩٦٤.
- «شاعر اخطأ عصره» مجلة الهلال، عدد مايو ١٩٦٦.
- «الأديب العربي ومشكلات الالتزام»، مجلة الآداب، بيروت، شباط ١٩٦٧.
- «متى ندرس شوقي»، مجلة المجلة، القاهرة، العدد ١٤٤، ديسمبر ١٩٦٨.

الكرداني، عبد العزيز.
- «الأدب والمجتمع»، مجلة الرسالة، العدد ٦٧٣، مايو ١٩٤٦.

... نجيب.

- ... ديوان الجواهري»، جريدة الانقلاب، بغداد، العدد ٥٢، اذار ١٩٣٧.

... براهيم.

- ... والفنون»، مجلة الحرية، بغداد، العددان ٣ – ٤، أب ١٩٢٤.

... زكي.

- الاجنحة المتكسرة»، مجلة الرسالة، العدد ٤٤٧، يناير ١٩٤٢.

... روة. حسين.

- في حياتنا الوجدانية»، مجلة الرسالة، العدد ٣٦٣، يونيو ١٩٤ .

... صري. ابراهيم.

- ادباء الشرق الجديد والاتجاه نحو الشعب»، جريدة الانقلاب، العدد ١١٧، حزيران ١٩٣٧.

... طران. خليل.

- التجديد كما يراه شاعر القطرين»، مجلة الرسالة، العدد ٦١٦، ابريل ١٩٤٥.

المغربي، عبد القادر.

- «صديقي الكاظمي»، مجلة الرسالة، العدد ٩٨، لسنة ١٩٣٥.

... ندس، هاني.

- «قصيدة النثر في لبنان»، مجلة الشعر، الارشاد القومي، القاهرة، العدد الثامن، لسنة الأولى.

مندور، محمد.

- «في الشعر العربي»، الرسالة، العدد ٥٤ ، نوفمبر ١٩٤٣.
- «الأدب المهموس»، مجلة الرسالة، ثلاث مقالات، اعداد شهر مايو ١٩٤٣.
- «الشعر الأوربي» الرسالة، العددان، ٥٤ ، ٥٤١، نوفمبر ١٩٤٣.
- «الشعر العربي»، الرسالة، العددان ٥٤٢، ٥٤٣، نوفمبر ١٩٤٣.
- «الشعر الخطابي»، الرسالة، العدد ٥٢ ، يونيو، ١٩٤٣.
- «الأخذ عن أوربا»، الرسالة، العدد ٥٧٤، يوليو ١٩٤٤.

موسى، سلامة.

- «القديم والجديد»، مجلة الحرية، بغداد، ج ١ – ٢، تموز ١٩٢٤.

موسى، محمود عزت.

- «أيها الأدباء انظروا الى الشعب»، جريدة الانقلاب، العدد ١٢٢، حزيران ١٩٣٧.

الوائلي، ابراهيم.

- «في أدب المهجر»، مجلة الرسالة، العدد ٧٦٢، فبراير ١٩٤٨.

يوسف، جرجس.
ـ «مهمة الأدب في المجتمع»، مجلة الرابطة، بغداد، العدد ١١، ايلول ١٩٤٤.

همن، ايند.
ـ «أسس العروض الانكليزي»، ترجمة الحساني حسن عبد الله، مجلة المجلة. القاهرة، العدد ١١٣، مايو ١٩٦٦.

الهنداوي، خليل.
ـ «مذهب السنبولسم، أو الشعر الرمزي»، مجلة الرسالة، العدد ١٩٣٣ لسنة ١٩٣٤.

رابعا: الرسائل والكتب المخطوطة

ابن سند، عثمان.
- «مطالع السعود في طيب أخبار الوالي داود»، مخطوطة، مكتبة الآثار العراقية.

أبو الحجاج، حلمي محمد بدير.
- «حركة الترجمة وأثرها في حركة التجديد في الشعر العربي بين الحربين» رسالة ماجستير، مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٦٦،

بدر، عبد المحسن طه
- «التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث» رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

عصفور، جابر احمد
- «الصور الفنية عند شعراء الإحياء» رسالة ماجستير - جامعة القاهرة .
غياض، محسن.
- «عبد المحسن الكاظمي، حياته وشعره»، رسالة ماجستير، مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٦١.

علوان، قصي سالم.
- «الشبيبي الشاعر» رسالة ماجستير، مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٧١.

علوان، علي عباس.
- «شعر جميل صدقي الزهاوي» رسالة ماجستير، مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٦٦.

خامسا: مقابلات وأحاديث شخصية

ـ حديث شخصي مع الأستاذ ابراهيم الوائلي. بغداد. كلية الآداب. في ١/٣/١٩٧٢، وقد اذن بنشره.

ـ حديث شخصي، مع السيدة أمل الشرقي. بغداد. وزارة الاعلام، في ١٥/١/١٩٧٢، وقد أذنت بنشره.

ـ حديث شخصي مع الأستاذ محمد بهجة الأثري. بغداد. مديرية الأوقاف العامة في ١/٨/١٩٦٢، وقد أذن بنشره.

ـ حديث شخصي مع الدكتور محمد مهدي البصير، بغداد، في ٢/٧/١٩٦٣، وقد اذن بنشره.

سادسا : المراجع الاجنبية :

Abercrombie. Lascelles. Romanticism. London. 1926.
Abercrombie. Lascelles. Poetry. Its music and meaning. Oxford. 1932.

Abrams, M.H., The Mirror and The lamp, Romantic Theory and The Critical Tradition, New York, 1958.
Apresyan, z., Freedom and The Artist, Progress Publishers, Moscow, 1968.
Arnold, Matthew, Essays in Criticism (First series), London, 1907.
Babbit, Irving, Rousseau and Romanticism, New York, 1955.
Barzun, Jaques, Romanticism and The Modern Ego, U.S.A., 1944.
Boulton, Marjorie, The Romantic imagination, Oxford : Oxford paperbacks, 1961.
Bucingham, J.S. Travels in Mesopotamia, London, 1827.
Combes, H., Literature and Criticism : a pelican Book, London 1971.
Darbishire, Helen, The Poet Wordsworth, Oxford, 1950.
Eloit, T.S., The three Voices of Poetry, London, 1953.
Encyclopedia of the Arts, Philosophical Library, New York, 1964
Evans. B. Ifor, A short History of English Literature : Penguin Books, London, 1950.

Faure, Eli, Spirit of The Forms, Haper and Co, New York 1911.

Fisher, Ernst, The Necessity of Art, Pelican Books, London, 1963.

Gigg, H.A.R., The Legacy of Islam, Literature, Oxford, 1943.

Hough, Graham, The Last Romantics, London, 1961.

Jones, E.D. (Editor) , English Criticism Essays, (nineteenth century), The World's Classic, London, 1961.

Knights,L.C., Poetry, Politics and the English Tradition, Chatto and Widus, London, 1954.

Lewis, C. Day, the poetic image, London 1959.

Longrigg, S.H., Iraq 1900-1950, London 1953.

Lunacharsky, Anatoly, On Literature and Art, Moscow, 1973.

Marry, F. Middleton, The Problem of Style, Oxford Paper backs, London, 1967.

Orr, Peter (Editor), The poet Speaks, Interviews With Contemporary Poets, London, 1966.

Potter, Stephen (Editor), Colerdige, Select Poetry and prose, London, 1950.

Problem of Modern Aesthetics, Progress Publishers, Moscow, 1969.

Richards, I.A., (Editor and Writer of the Introduction), The portable Colerdige, New York, 1950.

Socialist Realism in Literature and Art, a Collected articles, Progress Publishers, Moscow 1971.

The Golden Treasury, London, 1948. ed 1926.

Waish, William, The Use of Imagination, London, 1959.
Wellek Albert, The Relationship Between Music and Poetry, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Winter, 1962.
Whalley, Goerge, Poetic Process.
Routledge and Kegan, Paul, cape, London, 1953.

